

SPRÅK OG KJÆRLIGHET I PERSISK MIDDELALDERPOESI

EN OPPGAVE TIL MASTERGRADEN I
PERSISK SPRÅK OG LITTERATUR VED
UNIVERSITETET I OSLO AV

JAN ALEXANDER RIPEL

OSLO VÅREN 2008

Veileder: Førsteamanuensis Finn Thiesen, som
må få æren for det som er riktig, det som er feil
er dog undertegnede ansvar alene.

INNLEDNING

Mohammad 'Aufi begynner sin bok *lobâb ol-albâb*¹ med noen tanker om diktetekunsten og språkets vesen, og jeg tror hans tanker kan tjene som en gunstig innfallsvinkel til vårt tema. Han taler om en "sekandarqalam", en 'alexanderpenn'², og sier at når denne finner veien til mennesket, som gud har skjennet språket og ved dette satt en "tâj-e fażilat", la oss si en 'kunnskapens krone', på deres hode, så oppstår det to arter fra denne. Denne penn er tohodet og om vi skulle forsøke å finne et mer håndgripelig bilde for meningen i denne passasjen hos Aufi, kunne vi kanskje tale om språkets janusansikt. Det er to ansikter som trer frem fra språket, det ene prosa, det andre vers.

Den ene art, sier han, er de vakre kvinner med utslått hår, som man kaller prosa. Det andre slag er de elskede med tildekket ansikt, som man kaller vers. Aufi legger ikke skjul på sitt syn når han skriver at de fleste lærde har foretrukket vers fremfor prosa. Han siterer:

سخن گرچه منثور نیکو بود چو منظوم گردد نکوتر شود
بگوهر همی ننگری ز آزمون که بی رشته چونست و بارشته چون

Språket, selv om prosa er skjønt, blir skjønnere satt på vers,
Ser du ikke av erfaring at den edle sten med bånd er slik og uten slik.

Men det er ikke fullt så åpenbart at diktetekunsten gjennomgående blir gjenstand for en slik kjærlighet. For den før-arabiske diktningen var en utfordring for Islams tidlige målbærere, den representerte det gamle, uvitenhetens tid, og bar i seg de gamle tradisjoner og ideer som islam forsøkte å løsrive seg fra og erstatte med noe nytt. Slik sett er det ikke underlig at

¹ Mohammad 'Aufi, *Lobâb ol-albâb*, Edward G. Brown, 1954.

² Alexander den store gikk gjerne under navnet 'zu-l qarnein', 'den tohornede'.

koranen bærer i seg passasjer som er fiendtlige ovenfor diktekunsten, dens utøvere var motstandere i ånden. Men en annen side ved islams forhold til diktekunsten som er like viktig er koranens krav på å være tilstrekkelig for menneskets liv og virke; rammen for menneskets fornuft er satt i og med koranen og dens tradisjon. Aktivitet som beveger seg utenfor denne vil følgelig være i strid med den.

Dette noe ambivalente forholdet til diktekunsten må ha sittet ganske dypt i tidens bevissthet. For 'Aufr bestreber seg på å forsvare diktekunstens status og han bruker ganske vidløftige argumenter i sitt forsøk på å berge den. En gruppe lærde er samlet i et selskap, forteller han, og i løpet av deres samtale faller talen inn på temaet om hvorvidt diktet er vakkert eller skjendig, diktet her nok forstått som diktekunsten. Og som vi da kan forvente av formuleringen deler oppfatningen seg i to. En del av forsamlingen argumenterer for at diktet er kjennetegnet på det som er skjendig og at dikteren til alle tider har vært gjenstand for klander fordi de aller fleste dikt er viet enten "nasib" eller "madh", 'lovprisning'. Nå brukes førstnevnte gjerne som betegnelse for qasidaens innledende parti, som gjerne er viet kjærlighet, men betydningen her er nok i videre forstand kjærlighetsdiktning. Det kritiske punkt ved disse, er at de begge finner sin grunn i skamfulle løgner. Men en annen deltager i forsamlingen tar til orde for at diktekunsten er bedre enn alle ting og fortsetter:

اما اگر مس کذب را با زر نظم امتزاجی دهند و در کوره ی قریحت زیرکان
تابی یابد مس هم رنگ زر شود و حسن شعر بر قبح کذب راجح آید پس
اکسیری که مس دروغ را زر خالص لطیف گرداند او را چه قدح توان کرد

Hvis man blander løgnens kobber med versekunstens gull og det finner glans når det varmes i de skarpsindiges åndskraft, så får også kobber gulletts farve og diktets skjønnhet blir løgnens

styggheit overlegen. Så hvilket beger man kan lage med en eliksir
hvis rene gull vender løgnens kobber edel!

Alle de tilstedeværende bedømte med oppriktighet og oppmerksomhet til
rettferdighet og rettskaffenhet og gav sin dom og aksepterte denne
begrunnelsen med selvbeherskelse. Det er et argument som bevitner et høyt
utviklet forhold til språket og spesielt til en side av det, nemlig talekunsten.
For vekten i argumentet består mer av vidløftig skjønnhet enn av et egentlig
saklig innhold. Det er et forhold til språket som også finner nedslag i
diktekunsten og den mest berømte historien finner vi i Cahâr Maqâle¹. Naşr
Ben Aḥmad, Samanidenes berømte hersker, har tilbragt fire år borte fra deres
hovedstad Boxârâ, ikke fordi de må, men fordi amiren synes det er så fint der
de er. Offiserer og annet godtfolk begynner å bli rastløse, de savner hjemlige
trakter og og familie. Men de ser at kongen er ubevegelig og at det eneste han
tenker på er sin kjærlighet til Herat og områdene omkring. Han snakker så
heftig om våren at de innser at hans forsett er å tilbringe også denne
sommeren der. Til slutt lover de dikteren Rudaki fem tusen dinarer om han
klarer å bevege amiren. Han komponerer et dikt og vi kan med det vende oss
til originalteksten²:

او (رودکی) چنگ بر گرفت و در پرده ی عشاق این قصیده آغاز کرد

بوی یار مهربان آید همی

بوی جوی مولیان آید همی

پس فروتر شود و گوید

زیر پایم پرنیان آید همی
خنگ مارا تا میان آید همی
میر زی تو شادمان آید همی
ماه سوی آسمان آید همی
سرو سوی بوستان آید همی

ریگ آموی و درشتی راه او
آب جیحون از نشاط روی دوست
ای بخارا شاد باش و دیر زی
میر ماهست و بخارا آسمان
میر سرو است و بخارا بوستان

¹ Neẓāmi 'Aruzi, cahâr maqâle, London 1927

² Ibid s. 37-38.

Han (Rudaki) tok harpen opp og i kjærlighetens
toneleie¹ begynte han på denne qasidaen:

Duften av elven Mouliån kommer
duften av min nydelige elskede kommer².

Så senker han leiet og sier:

Åmuys stener og dens stenede bunn,
føles som silkebrokade under mine føtter.

Jeihuns vann kommer til bringen³
av glede over vennens ansikt,
når vår hvite hest kommer til midten.

Å Boxårå, vær glad og lev lenge,
amiren kommer glad til deg.

Amiren er månen og Boxårå himmelen,
månen kommer alltid opp på himmelen.

Amiren er cypressen og Boxårå blomsterhaven,
cypressen kommer til blomsterhaven.

Dette diktet er retorisk i den forstand at alle dets virkemidler er rettet mot et mål, nemlig å bevege kongen til å reise tilbake hjem. Det begynner i et

¹ Dette er egentlig en teknisk betegnelse for en toneart i klassisk persisk musikk.

² Dette verset leses i andre utgaver som "yâd-e yâr-e mehrabân", 'den minner meg på den nydelige elskede'.

³ Hendelsen foregår om våren og ideen her er nok at elven vil begynne å gråte av glede når den ser amiren. Rudaki skaper et bilde av vårløsningen som elvens tårer.

toneleie og senkes, kanskje til en mer alvorlig stemning. Det innledes med naturlyrikk, av vår og blomstring og vakker stemning. Men bildene er ikke knyttet opp til den situasjonen amiren befinner seg i, de er knyttet opp til Boxårå og de vakre elvene som renner der. De er fra første takt ment å bringe amiren hen i lengsel etter hjemlige trakter. Så snur dikteren lengselsmotivet på hodet i det tredje verset, for Boxårå lengter også etter sin amir. Dette motivet forfølger han også i første del av vers fire, det er et ønske som kanskje minner mest om det en elsker sier til sin kjære før han reiser bort. Men den som elsker vender alltid tilbake til sin elskede, det er den siste halvdelens logikk og bruken av månen og himmelen, cypressen og haven som metaforer i de følgende to versene understreker nødvendigheten av å vende tilbake, det er slik det skal og må være.

Nå er jo dette sannsynligvis bare innledningen til en lengre qaside og hadde slik sett til hensikt å sette den rette tonen og sette tilhøreren i rette stemning for det som følger. Det er et klassisk gresk retorisk mønster og minner, selv om det har stor skjønnhet i seg selv, om historien om taleskriveren Lysias hvis klient kom tilbake etter å ha lest igjennom en rettstale skrevet for ham. Han sa, den første gangen jeg leste den var jeg fornøyd, men ved andre gangs gjennomlesning var det noe som skurret. Vel, sa Lysias, hvor mange ganger skal dommerne høre den? Svaret er selvfølgelig bare en, alt er rettet mot et bestemt første inntrykk og hvorvidt kongen noen gang hørte resten av diktet eller det noen gang eksisterte skal jeg ikke spekulere i, kongen spratt i følge historien opp og red hjem uten en gang å ta skoene på.

Men som vi så i begynnelsen taler Aufi om språkets to arter og jeg brukte janusansiktet som metafor for dem. Det er derfor fristende å utvikle denne litt videre også for diktekunsten. For 'Aufi er diktekunsten en vakker kvinne med slør for ansiktet og både 'Aufi og Aruzi legger stor vekt på diktekunsten som disiplin fundert i kunnskap og høyt utviklede ferdigheter. Det er et forhold som gjelder både dikteren selv og tilhøreren. Men som vi så med dette eksempelet av Rudaki har diktekunsten også en side der hun har senket sløret ned og viser ansiktet frem, klart og tydelig. Det er argumentet i dette essayet at dette diktekunstens janusansikt baserer seg på et skille som er språklig og

kompositorisk og ikke et mellom mystisk og ikke-mystisk poesi, slik det ofte formuleres. Det første vi må se nærmere på er begrepet skjønnhet.

SKJØNNHET

Sa'di begynner det femte kapittelet i Golestân, kapittelet om kjærlighet og ungdom, med en historie om Maḥmud og slaven 'Ayâz. Det er en berømt historie og lyder slik i Sa'dis ord:

حسن میمندی را گفتند سلطان محمود چندید بنده صاحب جمال دارد
که هر یکی بدیع جهانی اند چگونه افتاده است که با هیچ یک از ایشان
میل و محبتی ندارد چنانکه با ایاز که حسنی زیادت ندارد گفت هر
چه به دل فرو آید در دیده نکو نماید

Man sa til Ḥasan Meimandi: Sultân Maḥmud har så mange skjønne slaver som hver og en er et verdensunder. Hvordan har det seg at han viser større lyst og kjærlighet til 'Ayâz som ikke er særlig skjønn, enn han viser til noen av dem? Han svarte: Alt som kommer ned til hjertet viser seg skjønt i øyet.

Man minnes lett Oscar Wildes 'beauty is in the eyes of the beholder' når man leser dette. Nå kan man jo lese Wilde på to måter, enten som at det skjønne er skjønt fordi den som betrakter finner det skjønt, eller at skjønnheten finnes i øynene til den som besitter den. Den første lesningen er mest passende for Sa'dis anekdote. Det er et subjektivt syn på skjønnhetens vesen. Men det er ikke filosofi som opptar Sa'di her, det er et menneskelig fenomen som ligger vår allminnelige og dagligdagse erfaring nær, en erfaring vi gjør i møtet med mennesker og ikke med idealbilder av menneskelig

skjønnhet. Men i kontrast til dette bildet står et skjønnhetsideal som skiller seg fra en denne subjektive tanken gjennom en dyrkning av nettopp et idealbilde. Vi finner det hos Ferdousi, uttrykt slik, i hans beskrivelse av Rudabe i Shāhnāme¹:

چنین گفت با پهلوان جهان	یکی نامدار از میان مهان
که رویش ز خورشید نیکوترست	پس پرده ی او یکی دختر است
برخ چون بهشت و ببالا چو ساج	ز سر تا بیپایش بکردار عاج
سرش گشته چون حلقه ی پایبند	بران سفت سیمین دو مشکین کمند
ز سیمین برش رسته دو ناردان	دهانش چو گلنار و لب ناردان
مژه تیرگی برده از پر زاغ	دو چشمش بسان دو نرگس بباغ
برو توز پوشیده از مشک ناز	دو ابرو بسان کمان طراز
اگر مشک بویی همه موی اوست	اگر ماه بینی همه روی اوست
پر آرایش و رامش و خواسته	بهشتیست سر تا سر آراسته

Så talte slik en fremtredende stormann til verdens helt. Bak hennes slør finnes en datter hvis ansikt er skjønnere enn solen. Fra hode til fot er hun som elfenben, hennes ansikt liksom paradiset og hennes skikkelse liksom teaktreet. På den sølvhvite skulder buer seg to moskusduftende fletter hvis ender er som en ring rundt foten. Hennes munn er som granatepleblomsten og anse leppen for granateplet², fra hennes sølvhvite bryst er to granateplekjerner vokset frem. Hennes to øyne er som to narcisser i haven, øyenvipper mørke som hentet fra ravnens vinger. To øyenbryn liksom en bue fra Tarāz³, på den trukket piletresskinn av søt moskus. Hvis du ser månen er det helt hennes ansikt, hvis

¹ Shāhnāme s. 71, āmadan-e Zāl benāzd-e Mehrāb-e Kāboli, Heidari Tehran 1384 4. utgave.

² Teksten leser egentlig 'nārvān', alm, og setningen er da elliptisk. Det må i så tilfelle være frukten på treet utgiveren har i tankene. Denne ligner faktisk på en temmelig perfekt formet trutmann. Det er da altså en talefigur, synekdoke, eller helhet for del, det er tale om.

³ Det er en geografisk referanse. Taraz var en by berømt for sine vakre ungdommer og gode buer. Det er mulig denne byen er identisk med det moderne Taraz i Kazakhstan, se for eksempel Wikipedia, <http://en.wikipedia.org/wiki/taraz>

du lukter moskus, er det helt hennes hår. Hun er et paradis
fra ende til ende besmykket, full av utsmykking og
lystighet og rikdom.

Det er Zâl, Rostams blivende far som får høre dette om Rostams blivende mor. Det er et skjønnhetsideal som går igjen i diktningen. Metaforene varierer litt og ofte møter vi i diktningen også et skjønnhetsmerke på kinnet, rubinen som metafor for leppen, og polokøllen for håret. Men dyrkningen av skjønnhet tjener flere formål. Her, i Ferdousis Shâhnâme, er det Rudabes fortryllende skjønnhet som får blodet til å koke i Zâls hjerte, en ganske jordnær side av skjønnhetens vesen. Dette perspektivet, der individuell skjønnhet spiller ut sin kraft på den som beskuer den finner vi også i følgende dikt av Håfez:

Xânlâri nr. 144

یارم چو قدح به دست گیرد بازار بتان شکست گیرد
در پاش فتاده ام به زاری آیا بود آن که دست گیرد
در بحر فتاده ام چو ماهی تا یار مرا به شست گیرد
هر کس که بدید چشم او گفت کو محتسبی که مست گیرد
خرم دل او که همچو حافظ جامی ز می الست گیرد

Når min venn tar begeret til hånden, da bryter de
skjønnnes marked sammen. Jeg har falt om ved
hennes føtter i klagen, mon vil hun ta min hånd? Jeg
svømmer i havet som fisken, inntil vennen fisker
meg opp med sin fiskekrok. Hver og en som så
hennes øyne sa, hvor er oppsynsmannen, han må
anholde den fulle. Lykkelig er den som liksom
Håfez tar et beger av evighetens vin.

I det første verset er det skjønnhetens rus som får beskuerens verden til å snevre seg inn omkring den skjønnne, ingen andre betyr lenger noe når denne skjønnne skjenker av sin berusende vin. Så følger tre vers som beskriver elskerens forhold til denne skjønnne, det er et herre-slave forhold fundert i skjønnhetens makt. Men så finner det sted en meningsutvidelse i det siste verset, en bevegelse fra den ene skjønnne til skjønnheten som fenomen. Nå kan man nok diskutere den presise betydningen av 'mey-e alast'¹ og presentere gode argumenter for flere syn, det skal jeg ikke gjøre, for jeg tror noe av fascinasjonen i dette verset ligger i dets åpenhet. Men om vi nå antar at det er vin det første versets beger inneholder, og det er en rimelig tolkning, så kan vi si at det som har skjedd med betydningen av 'mey' fra det første verset til det siste, er en bevegelse fra det bestemte til det generelle. I det første verset brukes 'beger' metonymisk for en vin som fungerer metaforisk for skjønnhetens rus, men det er en rus fundert i singulær skjønnhet. Denne ideen vedholdes inntil det siste verset hvor utvidelsen til fenomenet skjønnhet finner sted ved at dikteren tar opp motivet fra det første verset, men presisert og gjort eksplisitt med 'mey' og utvidet med 'alast'.

Dette forholdet mellom singulær og universell skjønnhet danner en fortolkning av skjønnheten som finner nedslag både i vesterlandsk og østerlandsk tradisjon. Det er en viktig idehistorisk fellesnevner som gir seg uttrykk i en ganske bestemt fortolkning av skjønnheten som en guddommelig skjønnhet der tingene, particularia, finner mening som uttrykk for helhet, universalia. Det er en henologisk lære, en lære om det ene, på gresk 'to hen' som finner sitt kanoniske uttrykk i ny-platonismen gjennom Plotinus og hans fortolkning av Platons idelære. Han skrev i tid da en monoteistisk gudstenkning fant nedslag i det romerske riket gjennom kristendommen, men det nøyaktige opphavet til denne tenkningen ligger i noe grad begravet i historien. Men diktningen selv er skjønnhetsdyrken og kanskje bør vi være mer oppmerksomme på den faren for overfortolkning som ligger i å applisere metafysiske systemer på diktene vi leser. For som vi ser i dette diktet av Håfez

¹ Rahbar forklarer i sin utgave det siste verset slik:

شاد دل آنکس باد که مانده حافظ پیاله ای از می عشق که روز ازل بآدمی دادند بنوشد

er det først og fremst skjønnhetens kraft som opptar ham. Det som nå blir klart er at vi må være oppmerksomme på tre måter å forholde seg til skjønnhet på i persisk poesi. Dels som en subjektiv tilnærming slik vi finner den formulert i Sa'dis historie, der betrakterens kjærlighet egentlig bestemmer hva han opplever som vakkert, en meget menneskelig tilnærming. Dels som en objektiv tilnærming der dikterne beskjeftiger seg med det absolutte skjønn. Men denne siste kan vi med Håfez også beskrive som en skjelning, ikke bare mellom particularia og universalia, der particularia ses på som et uttrykk for og del av det absolutt skjønn, nemlig gud, men også mellom en naturlig og naiv tilnærming på den ene side og en metafysisk tilnærming og fortolkning på den andre.

FORM

Det er ikke helt uvanlig å støte på utsagn om den orientalske diktningens mangel på kompositorisk enhet. Det er monorimet og versenes ofte relative frihet som skaper dette inntrykket, et forhold som kommer til uttrykk i manuskriptenes tidvise forskjeller i versenes rekkefølge, et forhold som vitner om forskjell i tolkning hos avskriverene og som forteller oss, at en avskriver kanskje har tenkt, at en tidligere avskriver har tatt feil. Så vil han kanskje rette feilen opp og resultatet blir for oss noen ganger gjenstand for tvil og uenighet.

La oss dermed kikke litt på to dikt fra to forskjellige diktere, fra to forskjellige tradisjoner og en håndfull års avstand til hverandre, men som nok har fått en og annen god latter og noen fine samtaler i det etterliv de begge kanskje trodde på, den ene Shakespeare, den andre Håfez.

Shakespeares sonette nr.18

Shall I compare thee to a summers day?
Thou art more lovely and more temperate.
Rough winds do shake the darling buds of May,
And summers lease hath all to short a date.
Sometime too hot eye of heaven shines,
And often is his gold complexion dimmed;
And every fair from fair sometime declines,
By chance or natures changing course untrimmed.
But thy eternal summer shall not fade,
Nor lose possession of that fair thou ow'st
Nor shall Death brag thou wand'rest in his shade,
When in eternal lines to time thou grow'st.
So long as men can breathe or eyes can see,
So long lives this, and this gives life to thee.

Og Håfez nr 20 (Xānlāri)

شکفته شد گل خمری و گشت بلبل مست
صلای سر خوشی ای صوفیان وقت پرست
اساس توبه که در محکمی چو سنگ نمود
ببین که جام زجاجی چه طرفه اش بشکست
بیار باده که در بارگاه استغنا
چه پاسبان و چه سلطان چه هوشیار و چه مست
درین رباط دو در چون ضرورت است رحیل
رواق و طاق معیشت چه سربلند و چه پست
مقام عیش میسر نمی شود بی رنج
بلی به حکم بلا بسته اند عهد الست

به هست و نیست مرنجان ضمیر و خوش می باش
 که نیستیست سرانجام هر کمال که هست
 شکوه آصفی و اسب باد و منطق طیر
 به باد رفت و ازو خواجه هیچ طرف نیست
 به یال و پر مرو از ره که تیر پرتابی
 هوا گرفت زمانی ولی به خاک نشست
 زبان کلک تو حافظ چه شکر آن گوید
 که گفته ی سخنت می برند دست به دست

Den røde rose sprang ut og nattergalen ble full. En invitasjon til
 beruselse, ey, hyklerske sufier!¹ Angerens fundament som i
 fasthet lignet en sten, se, hvordan krystallbegeret knuste dens
 flotthet. Bring vin, for på dommedag², hva har det da å si om du
 er menig eller sultan, edru eller full. I denne todørs kro, når det er
 nødvendig å forlate livets hvelv og søylegang, hva har det da å si
 om du er høyt eller lavt på strå. Nytelsens stadier er ikke mulig
 uten lidelse, man har bundet 'ja' til lidelsens dom fra skapelsens
 begynnelse³. Plag ikke sinnet med væren og ikke-væren og vær
 glad, for intethet er enden til hver en fullkommenhet som finnes.
 Prakten til en Åşef og Salomos trone og fuglenes tale forvant
 med vinden og av dem hadde deres herre ingen nytte.⁴ Gå ikke
 for langt av led med vinge og fjær, for den oppskutte pil fløy en
 tid, men landet så på marken. Din penns tunge, Håfez, hvilke
 takk skal den si til det at man bringer det som er sagt om din tale
 fra hånd til hånd.

¹ Alternativt leser manuskriptene også "bådeparast". "vaqtparast" er en som kjenner sin
 anledning, men hvorvidt 'hyklersk' er en valør som gjengir originalen riktig, er mer usikkert.
 Vi har jo gode eksempler på at Håfez levner skinnhellige personer liten ære, men betydningen
 å gripe anledningen når den er der er den som verset i mine øyne bringer til fremgrunnen.

² "i uavhengighetens slott/audienssal"

³ Sammenstillingen av "bali / bale", 'ja' med "balâ", 'lidelse, prøve' er en vanlig
 sammenstilling spesielt i den mystiske poesien. "alast", på arabisk 'alasto', 'jeg er ikke', eller
 her i spørsmåls form 'er jeg ikke', er en henspeiling på en tid da sjelene var født, men ikke
 legemene. Gud spør 'er jeg ikke deres herre?' Og svaret fra de ufødte sjeler er 'bali', som
 mystikerne assosierer med 'balâ'. "'ahd-e alast" står syntaktisk som et adverb.

⁴ Åşef var kong Salomos rådgiver, kjent for sin klokskap. Salomos trone kunne i følge myten
 fly og han hadde også evnen til å kommunisere med fuglene.

Det er to dikt som med alle sine forskjeller i billedbruk, allikevel finner sammen i sitt ledende motiv; sommerdagen og blomstringens skjønnhet side om side med viten om og erfaring av, at all skjønnhet, alt som blomstrer, også må visne hen. Men der Shakespeare øyensynlig vender sitt dikt til en person, ett bestemt menneske, der vender Håfez seg til skjønnheten alene.

Shakespeare begynner in medias res. Allerede i de to første versene innføres motivet og en sammenligning. Det er den elskede, objektet som diktet rettes til, som sammenlignes med sommerdagens varme. Den elskede er lunere, varmere, enn sommerdagen og grunnen utledes i de neste fire versene (3-6). Naturen er lunefull, selv ikke sommeren er jevn og mild. Så vender diktet seg med to vers til naturens lov om vekst og fall (7-8), en lov som heller ikke den elskedes skjønnhet kan flykte fra, foruten ved hjelp av dikterens ord, et tema som resten av diktet vier seg til (9-14). Det er dikterens ord, diktets skjønnhet der det vier seg til den elskede som gir evig liv til den elskede og den elskedes skjønnhet.

Slik sett trer det frem en ganske streng struktur i dette diktet, det er den engelske sonettens klassiske mønster med rimfordelingen ab ab cd cd ef ef gg. Det er en løsere form enn den klassiske italienske sonettens abba abba cde cde, slik vi finner den hos Petrarca og Dante, selv om akkurat dette diktet av Shakespeare har en ganske klar inndeling i en oktett og en sekstett innledet av 'but' i vers 9 og således opprettholder en formmessig streng logikk. Men vi må ikke dermed konkludere med at Shakespeare og den europeiske diktningen alltid innehar denne formmessige strengheten, det er absolutt dikt hos ham som setter vår evne til å finne helhet på prøve.

Denne logikk ligger ikke like tilgjengelig i diktet av Håfez, men det er allikevel bundet sammen av en streng indre struktur. Som Shakespeare er det også spenningsfeltet mellom skjønnhetens forgjengelighet og uforgjengelighet som opptar Håfez. Vi finner dette grunnleggende motivet rammet inn av diktets første og siste vers; det første hyller våren og blomstringen, det siste forteller oss at Håfez har funnet sin egen lille måte å overvinne naturloven på; der Shakespeare sier 'eternal lines', der sier Håfez 'sin penns tunge'.

La oss se nærmere på det. Vers 1 og 2 danner sammen diktets preludium. Det er vårstemning og blomstringstid og den bringer med seg også en forandring i den indre stemning. Det er 'jām-e zojāji', som bringer 'esās-e toube' til en ende. Så åpner vers 3 med en beslutning og en ordre, 'biār bāde', og resten av verset og det følgende vers 4 begrunner denne beslutningen. Vers 5 har en friere stilling i diktet. Vers 6 og 7 bringer inn og gjør aspektet av forgjengelighet eksplisitt sammen med en oppfordring om hvilke konsekvens man bør trekke av denne erkjennelsen. Men til dette 'vær glad' står vers 8 som en mildt advarende pekefinger; 'ikke fly for langt av led, for du vil allikevel måtte vende tilbake til den samme stien'. Det lyder litt som et ganske banalt moralbud, men dets fulle betydning blir først klart når leseren har fullført det siste verset. Det er evnen til å fange skjønnheten inn, evnen til å gi evig liv til forgjengelig skjønnhet, som rammes om man hengir seg for sterkt til dens rus. For det siste verset hviler på en betingelse, nettopp den at diktningen til Håfez allerede har funnet eller i det minste vil finne evig liv. Det er en selvsikker dikter som her beskriver hvor han finner skaperkraft, nemlig i spenningsfeltet mellom forgjengelig og uforgjengelig skjønnhet. Denne lesningen gir balanse til diktet, form og mening spiller sammen på en subtil måte og lar også det friere vers 5 komme til sin fulle rett. Dette verset står sentralt i diktet og fungerer som en tankefigur. Det er nytelsens nødvendige tilknytning til lidelsen som er dets sentrale mening. Det er en gammel tanke som baserer seg på alle tings eksistens i kraft av sin negasjon, væren og ikke-væren, forgjengelighet og uforgjengelighet¹. Det er en tankefigur som krever mye av leseren, men det er allikevel neppe rimelig å lese for mye filosofi inn i den. Den er lærd og subtil, men vi må lese den som en integrert del av resten av diktet; det er gjennom aksept og hengivelse til det som er forgjengelig at Håfez her finner veien frem til det som er uforgjengelig, spenningen mellom diktets første og siste vers, han finner det i sin egen skapende virksomhet.

La oss så kikke nærmere på ghazal nr 5 av Sa'di:

¹ Dette er en både idehistorisk og filosofisk kompleks tanke, men kanskje kan sankhya systemet i indisk filosofi, som baserer seg på samspillet mellom foranderlig og uforanderlig væren, bringe oss litt videre.

شب فراق نخواهم دواج دیبا را
 که شب دراز بود خوابگاه تنها را
 ز دست رفتن دیوانه عاقلان دانند
 که احتمال نماندست ناشکیبارا
 گرش ببینی و دست از ترنج بشناسی
 روا بود که ملامت کنی زلیخا را
 چنین جوان که تویی برقعی فرو آویز
 و گرنه دل برود پیر پای بر جا را
 تو آن درخت گلی کاعتدال قامت تو
 ببرد قیمت سرو بلند بالا را
 دگر بهرچه تو گویی مخالفت نکنم
 که بی تو عیش میسر نمی شود مارا
 دو چشم باز نهاده نشستہ ام همه شب
 چو فرقدین و نگه می کنم ثریا را
 شبی و شمعی و جمعی چه خوش بود تا روز
 نظر بروی تو کوری چشم اعدارا
 من از تو پیش که نالم که در شریعت عشق
 معاف دوست بدارند قتل عمدا را
 تو همچنان دل شهری بغمزه ای ببری
 که بندگان بنی سعد خوان یغما را
 درین روش که تویی بر هزار چون سعدی
 جفا و جور توانی ولی مکن یارا

Heller ikke dette diktet er preget av den samme formmessige strenghet som Shakespeares, det er løsere og mer assosiativt i sin form. Versene står i noen grad friere og vi ser her hvordan tanken om en komposisjonsteknikk som er atomistisk mer enn helhetlig ligger nær tilgjengelig; vi kan godt miste et vers eller to uten at dette blir dramatisk for diktets helhet. Allikevel, assosiasjonen som skal til for å danne helhet i dette diktet er forholdsvis enkel. Det er et dikt som setter et motiv i det første verset og deretter lar vers på vers bringe frem aspekter av dette motivet før det ender i en kraftig kadens. Slik sett ligger dette diktet, form sett på alene, nærmere diktet til Shakespeare enn diktet til

Håfez som lander litt mykere, litt mer ubestemmelig, og tvinger deg til å lese det om igjen og igjen som en liten meditasjon. Men la oss se nærmere på det:

1) I adskillelsens natt ønsker jeg ikke sengetøy av brokade,
for natten skulle bli lang i det ensomme soverommet.

Motivet er klart, det er savn og lengsel. Det neste verset utdyper denne erfaringen, den elskende rammes av galskap:

2) Når den gale mister grepet, da vet de kloke at ingen
mulighet er tilbake for den utålmodige.

En tilhører ville nok umiddelbart få historien om Laila og Majnun i tankene ved dette verset. Det er en historie som ofte gis en mystisk fortolkning som en kjærlighetens sublimasjon, men det er neppe rimelig å tillegge verset en slik betydning her, det uttrykker en emosjon før dikteren vender seg til en beskrivelse av den elskede:

3) Hvis du ser ham / henne og kjenner hånden fra
frukten, da er det tillatt at du bebreider Zoleixa.

Dette verset illustrerer et problem vi ofte møter i arbeidet med eldre litteratur. Vi har ikke lenger del i en levende tradisjon hvis deltagere hadde kunnskaper som gjorde forståelsen av slike bilder lettere tilgjengelig. Men Zoleixa, Potifars hustru, gir oss en antydning om at rammen her er den bibelske og senere koranske historien om Josef og Zoleixa¹. Josefs skjønnhet kastet nemlig alle kvinner som så ham hen i staver og historien er at Zoleixa ble bebreidet av andre aristokratiske kvinner for sin kjærlighet til Josef som da tjente i hennes hus. Hun inviterer da de samme hjem til seg og forbereder et måltid for dem. Hun gir hver og en en kniv og mens de skreller frukt befaler hun Josef å komme inn til dem. Kvinnene blir da så betatt at de

¹ Historien tas også opp av andre forfattere, etter Sa'dis tid av Jâmi. En versjon tilskrives også Ferdousi.

glemmer hva de holder på med og skjærer seg i hånden. Det er til dette 'dast az toranj bešnâsi' refererer, du vil komme til å gjøre det samme om du ser ham eller henne. Verset anskueliggjør slik omfanget av den elskedes skjønnhet. Tråden følges i de neste versene:

4) En slik vakker ungdom som du er, dekk deg til med en burka, ellers vil den gamle sindige tape sitt hjerte. 5) Du er det blomstertreet hvis høydes harmoni tar bort verdien til den ranke cypress.

Det er utsmykket og kunstferdig diktning. Hvorvidt den elskede er en mann eller kvinne forteller bruken av ordet burka oss egentlig ikke, det sier bare at den elskede må dekke seg til fordi det er umulig å ikke bli betatt av den. Det fører slik videre det forrige verset, Josefs skjønnhet var jo også slik. Vers fem tar tråden opp og sammenligner den elskede med et blomstertre som sogar er skjønnere enn idealskikkelsen til en elsket, nemlig cypressen, 'sarv-e boland'. Så bringer dikteren seg fra beskrivelsen av den elskedes uforlignelige skjønnhet til relasjonen mellom den elskende og ham eller henne :

6) Aldri mer skal jeg motsette meg noe av det du sier,
for nytelse er ikke mulig for meg uten deg.

Verden har snevret seg inn omkring den elskede. Hun eller han er nå lenger det eneste som betyr noe, den eneste kilde til glede. Men dikteren har heller ingen mulighet til å realisere sitt forsett, den elskede ignorerer ham og dikteren er ensom:

7) Med åpne øyne har jeg sittet hele natten, liksom de
to brødre og kikket på syvstjernen.

De to brødre er to stjerner, de to mest lyssterke, sannsynligvis Polarstjernen og Kochab i stjernebildet Ursa Minor, Lille bjørn. 'sorayyā', Syvstjernen, er stjernebildet Pleiadene i Tyren, 'sowr'. Dikteren har i sin ensomhet gått ut i natten og stirrer på himmelen, han identifiserer sine egne øyne som disse to stjernene i Lille bjørn, men nøyaktig hva han ser i sin skuen er vanskeligere å gripe. En fristende løsning er å si at Syvstjernen her ikke refererer til Pleiadene, men til Store bjørn og Karlsvognen som også har syv stjerner. Om enn en tvilsom slutning gir den god mening i det dikteren ser på seg selv som 'the little dipper' som skuer på 'the big dipper'. Det anskueliggjør hvordan relasjonen mellom de to arter seg, det er ikke en likeverdig relasjon. En annen løsning er å foreta en metonymisk overføring og tillegge Pleiadene en annen betydning. De kan i kraft av sin skinnende prakt bety en juvel eller et skinnende sett av tenner eller en kvinne¹. Det gir også god mening og verset anskueliggjør da den elskendes lengsel og savn, men sier ikke så mye om relasjonen annet enn at det er avstand imellom dem. Det neste verset fører i alle tilfelle lengselsmotivet videre:

8) Hvor fint det skulle være å se på deg, om natten, i
et lys, i en sammenkomst, til dagen kom, til tross for
rivalers jalousi.

Den elskende er ikke alene om å tilbe den skjønne, noe vi allerede i vers tre og fire fikk en indikasjon på; den elskedes skjønnhet er jo fortryllende. Men denne innføringen av rivaler markerer også en overgang i diktet som føres videre med et spørsmål:

9) Til hvem kan jeg klage om deg, når man etter
kjærlighetens lov må tilgi den elskedes forsettlige
drap?

¹ Steingass angir følgende betydninger: The Pleiades; a brilliant gem; well-set teeth; name of a woman.

Spørsmålet er retorisk og svaret er enkelt; det er ingen å klage til. Det er et vers som også det beveger seg i et mystisk-religiøst felt i det det bærer i seg assosiasjoner til ideen om den elskende som 'majnun', gal av kjærlighet, for å bli det trenger han en elsket som er utilgjengelig eller ikke bryr seg om ham. Men det er rimelig grunn til å gi det en annen status her. Det er en subtil måte å formulere et meget vanlig utsagn i kjærlighetens litteratur; 'O, jeg dør av kjærlighet!'. For det som er galt er ikke at den elskede er utilgjengelig, det er som følger:

10) Med et øyekast røver du hjertene til en hel by,
på samme måte som Beni Sa'ds slaver plyndrer et
rikt dekket bord.

Men det er ikke egentlig den elskedes kokette skjønnhet og væremåte som er problemet. Den er, som vi så i forrige vers, en del av kjærlighetens spill, den elskede skal i dette spillet plage den elskende. Problemet for dikteren er at den elskedes koketteri er så henrivende også for så mange andre; dikteren vil ha henne eller ham for seg selv:

11) Med din væremåte kan du plage livet av tusen
som Sa'di, men, å venn, gjør det ikke.

Det Sadi her ber vennen om ikke å gjøre er ikke egentlig å slutte å plage, men å bare plage ham. Det vi her ser er et dikt som trekker veksler på en mystisk-religiøs tilnærming gjennom sin fremhevelse av den elskedes utilnærmelighet, det benytter seg av klassiske bilder fra religiøs og mystisk litteratur, den elskendes galskap og lidelsen i kjærlighet som vei til kjærlighetens sublimasjon, Josefs skjønnhet og den elskendes død, ikke i bokstavelig forstand, men som død for verden. Hvordan dikterne utnytter slike bilder vier vi oss til i det neste kapittelet, men det som er verd å bemerke her, er at diktet snarere er en litterær lek over kjærligheten i et høyt stilnivå, enn et dikt som forsøker å formidle en bestemt mening. Det er den iranske kulturens vittighet, det er i sin form like kokett som det bildet det tegner av den elskede.

Slik sett må vi anerkjenne den persiske litteraturens formfullhet. Ikke i den forstand at alt er like vellykket per definisjon og alltid like lett tilgjengelig, men i den forstand at dikterne helt klart har diktet etter en helhetlig ide. Vi må ikke la oss lure, fordi vi er vant til den europeiske tradisjonens rimskjema, til å tro at monorimet ikke bærer i seg de samme mulighetene til oppdeling, skifter og vendinger. Som Meisami¹ sier:

We may recall Plato's statement in the Phaedrus that "a literary composition must resemble a living thing"; and it is hardly necessary to restate the widely held belief in man as microcosm (and its corollary, the cosmos as a "great man") which pervaded classical and medieval thought in both east and west. Once again, it is important to recognise that underlying such expressions is not some concept of "organic unity" in the Coliredgean sense, but an analogy: the literary discourse, like the human form, is constructed according to a pattern, and if this design is "misread" (as Nizāmī or Augustine might say) the form of the discourse will be defective. In this analogy wording, or style, the works formal cause, is likened to the body's external form, "ideas" to the soul which animates it; and while, as in the analogue, they may be divided for purposes of discussion, they are, like the body and soul, ultimately inseparable.

¹ Julie Scott Meisami, *Structure and meaning in medieval arabic and persian poetry*, RoutledgeCurzon 2003, s. 18.

SPRÅK OG VIRKEMIDLER

Vi så hvordan Sa'di benytter seg av et rikt reportoar av bilder som trekker veksler på en lang og rik litterær tradisjon og hvis mening det ofte kan være vanskelig å gripe. Jeg mener det er viktig å vri litt på spørsmålet og begynne med å se på hvordan dikterne bruker disse bildene. La oss begynne med et utdrag fra Sa'id Nafisis bok om Rudaki, han skriver¹:

Den viktigste ferdigheten til enhver dikter er i sammenligninger. Et dikt uten sammenligning er som usminket skjønnhet og som rosen når den er ubeskåret. Sammenligning er som sminke og ornamentering i diktet. Enhver dikter som er dyktigst med sammenligning, er mektigst og mest gripende, men sammenligningen må ikke være øremerket til en avgrenset situasjon og tid, dvs, den store dikter er den som sammenligner sitt objekt for sammenligning med noe som man kan finne på alle steder til alle tider og hvis ynde og sjarmeri enhver person kan forstå. Et annet poeng ved sammenligningen er den som lærere av retorikk og veltalenhet snakker om, nemlig at sammenligningen må være kraftigere enn den sammenlignede gjenstanden, dvs, man må alltid sammenligne noe med noe som er bedre og mer kjent enn tingen selv. Og et annet poeng er det at sammenligningen må være ny og at ingen diktere har brukt den tidligere. Rudaki gjorde alle disse vanskelighetene lette ved mektigheten i sin skarpsindige natur, for eksempel sier han:

Se den skyen som gråter som en mann i sorg,
Og se det lynet som klager som en bedrøvet elsker.

¹ Sa'id Nafisi, *moḥiṭ-e zendegi va aḥvāl va aš'ār-e rudaki*, Tehran 1341, s . 444

Det er et estetisk syn som kommer til uttrykk her. Sammenligninger, metaforer og språklige virkemidler er nøye knyttet til diktningen og er en nødvendig bestanddel i denne, men de har livets rett i kraft av sin funksjon som pynt, som riktig nok gjør det skjønnere, men som allikevel ikke gis noen selvstendig meningsbærende funksjon. Men det er en fin sammenligning Rudaki gjør i dette verset, det er en sammenligning som henter erfaring fra den menneskelige sfære for å beskrive naturen og det er vell verd å dvele litt nærmere ved det, her er diktet det er hentet fra¹:

با صد هزار نزهت و آرایش عجیب	آمد بهار خرم با رنگ و بوی طیب
گیتی بدیل یافت شباب از پس مشیب	شاید که مرد پیر بدین گه شود جوان
لشکرش ابر تیره و باد صبا نقیب	چرخ بزرگوار یکی لشکری بکرد
دیدم هزار خیل و ندیدم چنین مهیب	نفاط برق روشن و تندرش طبل زن
و آن رعد بین که نالد چون عاشق کئیب	آن ابر بین که گرید چون مرد سوکوار
چونان حصاری که گذر دارد از رقیب	خورشید ز ابر تیره دهد روی گاه گاه
به شد که یافت بوی سمن بادرا طیب	یک چند روزگار جهان دردمند بود
و ز برگ بر کشید یکی حله ی قصیب	باران مشکبوی ببارید نو بنو
هر جو یکی که خشک همی بود شد رطیب	کنجی که برف پیش داشت گل گرفت
برق از میان ابر همی بر کشد قصیب	تندر میان دشت همی باد بر دمد
چون پنجه ی عروس بحنا شده خضیب	لاله میان کشت بخندد همی ز دور
سار از درخت سرو مرورا شده مجیب	بلبل همی بخواند در شاخسار بید
بلبل بشاخ گل بر با لحنک غریب	صلصل بسر و بن بر با نغمه ی کهن
کاکنون برد نصیب حبیب از حبیب	اکنون خورید باده و اکنون زبید شاد
کز کشت سار نالد و از باغ عندلیب	ساقی گزین و باده و می خور ببانگ زیر
دیدار خواجه خوبتر آن مهتر حسیب	هر چند نوبهار جهانست بچشم خوب

Den friske våren er kommet med farve og lukt så god, med hundre tusen gleder og forunderlig dekor. Kanskje blir den gamle mann ung nå, verden er forandret, ungdom etter elde. Det store himmelvelv skapte en hær, hæren dens er den mørke sky og dens anfører er den

¹ Ibid s. 492. Teksten er feil i vers 6, den leser ”xworšid-rā ze abr damad”.

svale vind. Ildmannen¹ er det klare lyn og dets torden er trommeslageren, jeg har sett tusen hærer og aldri har jeg sett noen så fryktinngytende. Se den skyen, den gråter som en mann i sorg. Og se det lynet, det klager som en bedrøvet elsker. Solens ansikt titter frem fra skyen titt titt, slik en fange som sniker seg forbi sin vokter. En tid var verden syk, ah, bedre ble den da lukten av Jasmin fant en lege i vinden². Det moskusduftende regn regnet gang på gang og laget av løvet en velskåret og velsydd drakt³. Avkroken som før hadde sne har blomstret, hver bekk som før var tørr er våt. Vinden bringer torden frem på sletten, lynet trekker stokken frem fra sky. Tulipanen på marken ler fra langt av sted, liksom den nygiftes hånd farvet med henna. Nattergalen synger i piletreets krone, stæren svarer den fra cypressens grener. Duen i Cypressstreet med gammel melodi, nattergalen på rosens gren med forunderlig tone. Drikk vin nå og lev nå glad, for nå har venn del i venns hjerte. Velg en vinskjenk og drikk spiritus og vin til høystemt tone, for fra marken klager stæren og fra haven nattergalen. Selv om den nye vår er god å se på, er synet av herren bedre, denne gavmilde fyrste⁴.

Dette diktet faller klart inn i tre deler, den første vers 1-13, den andre vers 14 og 15, den tredje vers 16. Den første delen er en naturskildring, det er vårens tilbakevenden og foryngende kraft som skildres og det er et fint

¹ I mangel av et bedre ord. Det det er tale om er en person som kaster gresk ild, et våpen som Bysantinerne behersket og som bidro sterkt til det Bysantiske rikets overlevelse. "naffāt" er her agentiv til 'naft'

² Bildet baserer seg på en ide om at det var vinden som fikk blomstene til å springe ut. Vinden har nå helbredet jasminten som hele vinteren har vært uten blomst og uten duft. Dette illustrerer godt hvordan vi noen ganger er avskåret fra en god forståelse, fordi verset baserer seg på en ide som var velkjent i tiden. Den er ikke, som Nafisi skriver, en ide som er umiddelbart tilgjengelig utenfor tid og kultur.

³ Det er løvverket som et vakkert klesplagg dikteren her maner frem. Her kunne faktisk Finn Theisen tilføre et lignende bilde fra en dansk sang: "I Danmark er jeg født og båret og her er alle mine klæder skåret". Vi sier jo også selv gjerne at trærne er nakne om vinteren.

⁴ Dette er diktets 'gorizgâh' eller 'taxallos'. Dikter vender seg her fra naturskildringen til diktets panegyriske del. Vi har overlevert to vers til av denne, men de faller utenfor interesse i denne sammenheng.

eksempel på den tidlige persiske poesiens dyrken av naturskildringen. Som Nafisi skriver¹:

Andre av de iranske dikternes særlige egenskaper,
særlig dikterne fra det fjerde, femte og sjette århundre
som er blitt kjent under navnet de turkestanske eller
xoråsanske diktere er deres kraftfulle evne til
naturskildring. Vår og høstsangene til etterfølgerne av
Rudaki slik som Onşori og Farroxi og Saber og Mas'ud
Sa'd Salmån og Manuceri og Onuri og Abu ol-Faraj-e
Rouni og deres like er verdenskjent og til og med de
kjente arabiske dikterne som i naturskildringen nådde et
høydepunkt i veltalenhet og diktning er ikke verdige
sammenligning med vårt land i friskhet og klarhet og
behag liksom noen av disse.

Nå er vel dette neppe et helt uhildet utsagn, men det er vakker diktning og det tjener til å illustrere betydningen av naturskildringen i tidlig persisk diktning. Det er igjen et inntrykk av et rent estetisk syn som kommer til uttrykk i dette utdraget og selv om skjønnhetsdyrken i diktningen åpenbart har en selvstendig verdi, så er dette neppe den eneste funksjonen den hadde. Vi finner et aspekt i Ferdousis skildring av Rudabe, det er en vakker skildring med selvstendig verdi, men den tjener også et formål i den overordnede teksten, nemlig å anskueliggjøre. Det er altså ekfrase² det er tale om. Men dette formålet må vi søke i hver enkelt tekst, i hver enkelt situasjon. Dette er vanskelig å analysere i dette diktet av Rudaki fordi resten av diktet ganske sikkert er gått tapt. Men noe kan vi si. Det er dels en stemningsskapende funksjon. Rudaki maner frem et livfullt og gledelig bilde på en bakgrunn av vinter, så kommer apostrofen i vers 14 som utvider bildet til også å være en

¹ Ibid s. 445

² Se Øyvind Andersen, I retorikkens hage, s. 79: ” Det er mange måter å oppnå anskuelighet på. Den mest kjente figuren er ekfrase (descriptio) , en inngående beskrivelse av et hendelsesforløp, en person, et sted, en gjenstand; siden ble det brukt om spesielt om beskrivelse av kunstverk.” De retoriske begrepene som ellers brukes i dette essayet baserer seg på definisjonene i denne boken.

mental forandring, dette fortsetter i vers 15. Men så innføres en ny sammenligning; all denne glede som våren bringer med seg er tross alt ikke større enn gleden ved synet av en bestemt person. Det er altså Qasidaens overgang fra innledning til lovprisning vi her ser og det gir ekfrasen en ytterligere funksjon, nemlig å tjene som sammenligningsgrunnlag for lovprisningen. I våre øyne virker den hyperbolsk, noe som vektlegger dens selvstendige verdi hos dikterne; den er drevet litt for langt til at dens grunnlag som sammenligning i panegyrisk diktning er dens eneste motivasjon og det gir vekt til teorien om at ghazalen etter hvert sprang ut av Qasidaens innledende lyriske parti. Det er dog ikke et tema i denne sammenheng, det viktige er derimot hvordan dikterne overfører til ghazaldiktningen ekfrasens funksjon i større tekster, nemlig dens evne til å anskueliggjøre.

Som vi så ovenfor argumenterte Nafisi for at sammenligningen må være ny og at ingen andre diktere har brukt den før. Det er et litt merkelig krav, fordi den persiske diktningen er, slik den europeiske og spesielt renessansens diktning er det, full av hva vi på engelsk vil kalle 'conceits', på italiensk 'conchetto'. Vi så en slik conceit i diktet av Håfez (nr 20), der det virket som en større struktur som grep om hele diktet, nemlig sammenstillingen av skjønnhet og forgjengelighet. Andre populære conceits er døden og udødeligheten, væren og ikke-væren, det siste et populært bilde hos mystikerne. Men foruten disse finner vi også bilder som virker i mindre format, de er ekfrasen, slik vi så den hos Ferdousi og Rudaki, tilpasset ghazaldiktningens krav til knapphet. Det er her vi finner funksjonen til bildene i begge de to diktene i forrige kapittel. Vi finner også et lite spekter utspilt i Sa'dis ghazal nr. 9:

گر ماه من بر افکند از رج نقاب را
 برقع فرو هلد بجمال آفتاب را
 گویی دو چشم جادوی عابد فریب او
 بر چشم من بسحر ببستند خواب را
 اول نظر ز دست برفتم عنان عقل
 وآن را که عقل رفت چه داند صواب را
 گفتم مگر بوصل رهایی بود ز عشق
 بیحاصلست خوردن مستسقی آب را

دعوی درست نیست گر از دست نازنین
چون شربت شکر نخوری زهر ناب را
عشق آدمیتست گرین ذوق در تو نیست
همش رکتی بخوردن و خفتن دواب را
آتش بیار و خرمن آزادگان بسوز
تا پادشه خراج نخواهد خراب را
قوم از شراب مست و ز منظور بی نصیب
من مست ازو چنانکه نخواهم شراب را
سعدی نگفتمت که مرو در کمند عشق
تیر نظر بیفکند افراسیاب را

Hvis min måne river masken av ansiktet, da kaster hun slør over solen med sin skjønnhet. Det er som om hennes to fortryllende øyne som forleder den troende dysset mine øyne i søvn ved trolldom. Jeg mistet fornuftens tøyler ved første blick, og hva vet han som har mistet fornuften om hva som er rett og riktig? Jeg sa, kan det finnes frelse fra kjærligheten gjennom forening? Det er nytteløst at den som har vattersott drikker vann. Påstanden¹ er ikke riktig dersom du ikke drikker² ren gift fra den elskedes hånd som om det var en søt leskedrikk. Kjærlighet er menneskelighet, hvis den gleden ikke er i deg, da ligner du på lastdyr som bare spiser og sover. Bring ild og sett fyr på hopen av fribårne for at kongen ikke skal kreve skatt for det ødelagte. Folk blir fulle av vin og den som ikke har noe blir full av målet, jeg er så full av henne at jeg ikke ønsker vin. Sa'di, sa jeg ikke til deg at du ikke skal gå i kjærlighetens lasso, blickets pil kan felle Afråsiab.

¹ Dvs påstanden om at du elsker.

² Dvs er rede til å drikke.

Faren ved en diktning som bruker de samme bildene om igjen og om igjen er at meningen lett vannes ut, selv om vi nok bør huske på hvordan vi selv for eksempel kjenner igjen en musikalsk stilart; barokkmusikk har definitivt sitt særtegn uten at dette overskygger dens variasjoner. På den annen side gir det også muligheten for dikteren til å skape en overraskende effekt ved å snu om på og bruke vante bilder på en uvant måte, en teknikk som åpenbart er virkningsfull ovenfor et publikum for hvem den litterære tradisjonen er en del av deres kultur, eller snarere høykultur, et punkt vi ikke må glemme når det gjelder den diktningen vi her leser. Det er, for å ta et eksempel fra europeisk diktning, slik Shakespeare oppnår virkningen i åpningslinjen til sonette nr 130, ”my mistress’ eyes are nothing like the sun”. Helt siden Petrarca hadde litterater gjort seg vant til å lese ligninger over den elskedes skjønnhet med solen, så snur Shakespeare det hele på hodet og gir slik et helt annet bilde av sitt forhold til den elskede, men med den samme sammenligningen. Allikevel er det viktig å ikke miste opprinnelsen til disse bildene av syne, de springer til syvende og sist ut av dype værenserfaringer selv om de etter hvert blir gjentand for standardisert bruk. Dette problemet blir spesielt påtrengende når vi forsøker å lese diktningen som uttrykk for personlige følelser og livserfaring. Det oppstår et spenningsfelt mellom oppriktighet og en ordlek som fortøner seg platt og meningsløs, et spenningsfelt mellom god og dårlig diktning som benytter seg av det samme reportoar av uttrykksmidler.

Men la oss vende tilbake til Sa’di’s dikt. Det begynner med den sedvanlige sammenligning av den elskedes ansikt med solen, her til og med overskygger hun den, vi vet det er en kvinne gjennom bruken av ”neqâb”. Hennes to øyne bringer betrakteren inn i en drømmetilstand og han mister umiddelbart fornuften, hun er sogar så forførende at dikteren står i fare for å glemme sin religion. Og her, i det tredje versets siste halvdel, bringes et problem inn i diktet. For den som har mistet fornuften kan ikke lenger skille mellom rett og galt, ei heller vite hvordan han kan kureres, det er en kjærlighetens og skjønnhetens felle som heller ikke forening med den elskede kan løse, det nytter liksom ikke fylle på med mer av det samme som egentlig er problemet. Så følger vers fem som billedliggjør nivået av hengivenhet som kreves for at elskeren skal kunne si at han virkelig elsker. Dette verset står sentralt i diktet og det følges av et som står i sterk kontrast til det foregående. Kjærligheten er

nemlig menneskelig og det å ikke inneha evnen og tilbøyeligheten til kjærlighet reduserer menneskelivet til søvn og mat. Kjærligheten er altså et vesentlig aspekt ved det å være menneske. Betydningen av vers syv er noe diffust. Men et forsøk kan kanskje være at ”åzådegån” refererer til de som er frie fra kjærlighetens felle. Logikken blir da at de fribårne ikke har noe håp om å forbli frie på denne måten, de er på sett og vis dømt til å gjennomleve kjærlighetens kvaler og man kan således like gjerne løse problemet kvikt og enkelt med det samme slik at kongen ikke skal kunne kreve skatt for det som av nødvendighet vil bli ødelagt. ”xaráj” refererer i så tilfelle ikke til en brannskatt eller skatt i tradisjonell forstand, betydningen er snarere erstatning. Så vender diktet seg igjen til relasjonen mellom diktets subjekt og objekt gjennom beruselsens mange årsaker, den elskende verken vil ha eller trenger vin, for rusen over den elskede er tilstrekkelig, før det siste verset igjen tar opp diktets sentrale problem, som nå er en lasso som subjektet stadig forsøker, men ikke klarer, å unngå fordi blikkets pil kan slå selv en Afråsiåb til jorden.

Dette diktet setter et for tilhøreren velkjent tema i det første verset som forteller at det er kjærlighetspoesi det nå handler om. Det er et tema som lett bringer assosiasjoner hos tilhøreren, om glede, men også smerte over ugjengjeldt kjærlighet og den elskedes grusomhet. Så langt så vel, men problemet oppstår dersom vi unngår å se at diktet ikke gir noe svar på sitt tema som er kjærlighetens, her nok forstått som pasjonen og lidenskapens, problem. Den er nært knyttet til det å være menneske og det finnes ingen flukt fra den. Dette bildet bygges opp gjennom conceits som fungerer og bygger opp under en helhetlig struktur nettopp fordi de var velkjente for tilhørerne; de anskueliggjør ideer, tanker og følelser gjennom bilder som har funnet et etter hvert standardisert uttrykk. Det gjør som nevnt diktningen henfallen til repetisjon, men gir dikterne også muligheten til å mobilisere et stort spekter av assosiasjoner i en knapp og kompakt form dersom de lykkes med å bruke dem riktig. For å illustrere kan vi sammenligne Ferdousis beskrivelse av Rudabe med hvordan Sa’di her bringer inn den elskede. Han trenger ikke si noe mer enn ”māh” nettopp fordi innbegrepet på et vakkert ansikt allerede har nedfelt seg i litteraturen. På samme måte tok Sa’di i bruk historien om Zoleika, også

der kunne han anskueliggjøre den elskede på en kort og konsis måte nettopp fordi hans tilhørere kjente historien fra før av.

Men conceits kan også anta en ytterligere funksjon. De kan, fordi de er velkjente, utnyttes i en særlig form som vi best anskueliggjør ved en distinksjon mellom direkte og indirekte språk. Som Williams sier¹:

Primary language may be defined as the immediate expression of experience or emotion in literal terms, and secondary language as the use of material that is, from the writer's point of view, objektive, external, and involving characters other than his own or that of his subjekt.

La oss se nærmere på to vers fra de foregående diktene i kapittelet om form, vers 5 hos Håfez og vers 6 hos Sa'di.

Håfez:

مقام عیش میسر نمی شود بی رنج
بلی به حکم بلا بسته اند عهد الست

Og Sa'di:

دگر بهر چه تو گویی مخالفت نکنم
که بی تو عیش میسر نمی شود مارا

Hvor mye Håfez står i gjeld til Sa'di her skal jeg ikke spekulere meget i, men inspirasjonskilden synes ganske klar uten at dette er videre viktig i dette tilfellet. Det viktige er forskjellen i hvordan disse to versene fungerer. Hos Sa'di er verset nært knyttet opp til relasjonen mellom to mennesker hvor den ene parten ikke bare er en kilde til glede, men den eneste kilden til glede, et temmelig vanlig utsagn i kjærlighetspoesiens reportoar. Men det peker ikke ut

¹ Gordon Williams, *Figures of thought in Roman poetry*, Yale University press 1980, s. 34.

over denne relasjonen, det bidrar ikke til noen meningsutvidelse av diktet. Det gjør derimot verset hos Håfez, det fungerer som en tankefigur og det fungerer slik fordi det er skrevet i et sekundært språk i motsetning til verset av Sa'di som er skrevet i direkte språk. Men dette sekundære språket er ikke det samme som at verset bærer i seg en mytisk referanse, vers 7 gjør også det;

شکوه آصفی و اسب باد و منطق طیر
به باد رفت و ازو خواجه هیچ طرف نیست

Men det får allikevel ikke den samme meningsutvidelsen, det er skrevet i direkte språk og anskueliggjør forgjengeligheten ved materielle gleder. Det sekundære språket oppstår i og med forfatterens avstandtagen til utsagnet, forfatteren trer tilbake og lar ideen i det første halvverset og myten i det andre selv fortelle. Fra et retorisk perspektiv kunne man formelt sett behandle verset som en ganske alminnelig tankefigur, men det er en viktig forskjell, verset har ingen tradisjonell retorisk funksjon, det er ikke innlemmet i diktet for å fundere ytterligere en bestemt ide, det bærer selv ideen og det er ikke meningen at vi skal få et klart og tydelig bilde, det er meningen at vi skal tenke over den.

RUMI OG DEN GUDDOMMELIGE RETORIKK

Som vi så i innledningen var det en stor vekt på diktekunstens retoriske funksjon som kom frem av den nevnte historien i Cahâr Maqâle, i betydningen evne til å bevege tilhøreren. Nå kan man med rette argumentere for at et slikt perspektiv anlagt på Rumis omfangsrike diktning ikke riktig levner dikteren rettferdighet, men med det for øye tror jeg allikevel den retoriske siden av Rumi kan være et fruktbart aspekt.

Litterært tyveri er en ganske vanlig affære i den litterære tradisjonen vi snakker om, noe som vel tyder på at dikterne så på det med andre øyne enn våre. Så la oss igjen kikke på Rudakis dikt fra innledningen:

بوی جوی مولیان آید همی	بوی یار مهربان آید همی
ریگ آموی و درشتی راه او	زیر پایم پرریان آید همی
آب جیحون از نشاط روی دوست	خنک مارا تا میان آید همی
ای بخارا شاد باش و دیر زی	میر زی تو شادمان آید همی
میر ماهست و بخارا آسمان	ماه سوی آسمان آید همی
میر سرو است و بخارا بوستان	سرو سوی بوستان آید همی

Det er liten tvil om at det er sødmen, sanseligheten og friskheten ved disse versene som har grepet Rumi når han skriver versene som følger¹:

بوی باغ و گلستان آید همی	بوی یار مهربان آید همی
از نثار گوهر یارم مرا	آب دریا تا میان آید همی
با خیال گلستانش خار زار	نرمتر از پرریان آید همی
جوع کلبی را ز مطبخی جان	لحظه لحظه بوی نان آید همی
از چنین نجار یعنی عشق او	نردبان آسمان آید همی
از در و دیوارهای کوی دوست	عاشقان را بوی جان آید همی
یک وفا می آر و می بر صد هزار	این چنین را آنچنان آید همی
هر که میرد پیش نقش روی دوست	تا بمرده در جنان آید همی
کاروان از غیب می آید یقین	لیک از زشتان نهان آید همی
نغز رویان سوی زشتان کی روند	بلبل اندر گلستان آید همی
پهلوی نرگز نروید یاسمین	گل بغنچه خوش دهان آید همی
این همه رمزست مقصود آن بود	کان جهان اندر جهان آید همی

¹ Teksten finnes i Nafisi, Ibid. s. 462 og i kolliyat-e divân-e šams, Tehran 1371, nr. 2897

بی نشان اندر نشان آید همی	همچو عقل اندر میان خون و پوست
لا مکان اندر مکان آید همی	همچو روغن در میان جان شیر
جز همین گفتن که آن آید همی	وز برای عشق آن کش شرح نیست
از سوی غیرت نشان آید همی	بیش ازین گفتن توان شرحش ولی
هر کسی را صد گمان آید همی	تن ز منم زیرا ز حرف مشککش

Haven og engens duft kommer, duften av den vennlige venn kommer. Fra min venns strøen av juveler kommer havets vann til bringen for meg. Et sted fullt av torner føles mykere enn silkebrokade ved tanken på blomsterhaven hans. Fra livets store kjøkken kommer lukten av brød øyeblikk for øyeblikk til den som har hundesult. Fra slik en snekker, altså kjærligheten til ham, kommer stigen til himmelen. Fra dører og vegger i vennens kvarter kommer lukten av liv til de som elsker. Bring en pakt av troskap og bær hundre tusen, fra dette første kommer dette andre. Enhver som dør foran bildet av vennens ansikt kommer til paradiset når han er død. Karavanen kommer sikkert og visst fra det skjulte, men den kommer skjult for de heslige. Når går vakre ansikter til de heslige? Nattergalen kommer til blomsterhaven. Jasminen vokser ikke ved siden av narcissen, blomsten springer til vakker munn ved hjelp av knoppen. Alt dette er gåte, dens hensikt må være, at verdener følger på hverandre. Liksom forstand imellom blod og hud kommer det som ikke kan sees i mellom det som kan sees. Liksom olje blandet inn i melk kommer det ustadige imellom det stadige. Og for kjærligheten til denne personen er det ingen beskrivelse, annet enn å si det samme, at den kommer. Man kan beskrive ham mer enn dette, men dyd (virtus, ethos) viser seg på tegnene. Jeg danser, for fra hans vanskelige ord, kommer hundre betydninger til enhver person.

Versene en til elleve er alle metaforer over to ting; egenskaper knyttet til vennen og egenskaper knyttet til de som vil kunne elske denne vennen. Vennens skjønnhet er en skjønnhet som viser seg i alle skjønn ting og som overstråler det som er stygt og gjør vondt (vers 1-3). Det er også en skjønnhet hvis kjærlighet fungerer som en stige og som gir liv til alle som elsker den (vers 5 og 6). Videre har den den egenskap at all troskap springer ut av troskap til denne (vers 7), det må vi riktig nok slutte oss til, men det er rimelig siden det er vennen det tales om. Det er altså en henologisk lære som kommer til uttrykk, en lære om det ene; den som dør i vennens bilde kommer til paradiset (vers 8). Den som har hundesult, altså inderlig lengsel, kan sanse denne skjønnheten som vennen har (vers 4). Det er en metafor for lengselen etter å forenes med dette ene, altså gud eller den guddommelige skjønnhet, lengselen etter å dø i vennens bilde. Men denne foreningen er ikke åpen for hvem som helst, det er forskjell på de stygge og de vakre; de vakre hører ikke sammen med de stygge, skjønnhet søker skjønnhet, skjønnhet søker ikke heslighet og heslighet søker ikke skjønnhet, nattergalen oppsøker blomsterhaven fordi den selv er skjønn og søker skjønn steder (vers 9 til 11).

Men så vender Rumi seg til et annet uttrykk i vers tolv, alt det som kommer til uttrykk i de foregående versene er gåte. Så følger nye metaforer for å beskrive det gåtefulle i det gåtefulle (vers 13 og 14) før Rumi igjen erklærer mysteriet ved å fremheve språkets utilstrekkelighet i forsøket på å beskrive vennen og kjærligheten til vennen, den bare kommer.

Rumis viktigste poeng hva gjelder den vei han selv valgte å gå er forskjellen på språk og handling. Men for vårt vedkommende er det interessante poenget at språklig sett er disse metaforene klare og forholdsvis lett tilgjengelige. Det Rumi sier er at man kan snakke om en ting, men ikke si hva den er, man kan snakke om kjærligheten til denne, men ikke si hva kjærligheten er. Nettopp dette problemet som gjelder forholdet mellom språk og virkelighet danner grunnlaget for Rumis dikteriske fremgangsmåte; han er ordrik og metafor følger på metafor for å beskrive aspekter ved forhold som til syvende og sist er ett og det samme. Rumis syn på språket kommer igjen til uttrykk følgende ghazal¹ (vers 1 og 2):

¹ Selected poems from the divani šamsi tabriz, Reynold A. Nicholson, Cambridge 1977, s 46.

هر نقش را که دیدی جنسش ز لامکانست
گر نقش رفت غم نیست اصلش چو جاودانست
هر صورتی که دیدی هر نکته که شنیدی
بدل مشو که رفت آن زیرا نه آن چنانست

Hver form som du har sett har sin natur fra det stedløse,
hvis formen forsvant, så gjør det ingenting, for dens
opprinnelse er evig. Hver figur som du har sett, hver sak
som du har hørt, bli ikke tung om hjertet om det forsvant,
for det er ikke slik.

Det er som Nicholson¹ sier en platonsk idelære som her kommer til uttrykk, men hvorvidt det er en idelære slik vi finner den hos Platon eller en ny-platonsk idelære slik vi finner den hos Plotinus er heller vanskelig å si. Det er heller ikke viktig i denne sammenheng; det viktige er at språket for Rumi tjener som kommunikativt instrument. Det høres selvfølgelig ganske banalt ut all den tid dette er språkets grunnleggende funksjon, men poenget er at Rumi søker en annen virkelighet enn den som er umiddelbart tilgjengelig for vår persepsjon, til det trenger han et språk og dette språket har ikke den egenverdi som vi ofte forventer i vårt møte med kunsten, i det minste ikke i så stor grad; Rumi dikter med et formål og språket er verktøyet. La oss se på en annen ghazal²:

اگر تو عاشق عشقی و عشق را جویی
بگیر خنجر تیز و ببر گلی حیا
بدان که سد عظیم است در روش ناموس
حدیث بی غرض است این قبول کن بصفا

¹Ibid. Noter s. 231

² Ibid. s. 2

هزار گونه جنون از چه کرد آن مجنون
 هزار شید بر آورد آن گزین شیدا
 گهی قبا بدرید و گهی بکوه دوید
 گهی ز زهر چشید و گهی گزید فنا
 چو عنکبوت چنین صیدهای زفت گرفت
 ببین که تا چه کند دام ربی الا علی
 چو عشق چهره ی لیلی همی بدین ارزید
 چگونه باشد اسری بعبده لیل
 ندیده ای تو دوانین ویسه و رامین
 نخوانده ای حکایات وامق و عذرا
 تو خامه گرد کنی تا ز آب تر نشود
 هزار غوطه ترا خوردنیست در دریا
 طریق عشق همه پستی آمد و مستی
 که سیل پست رود کی رود بسوی علا
 میان حلقه ی عشاق چون نگین باشی
 اگر تو حلقه بگوش نگینی ای مولا
 چنانکه حلقه بگوش است چرخ را این خاک
 چنانکه حلقه بگوش است روح را اعضا
 بیا بگو چه زیان کرد خاک از این پیوند
 چه لطفها که نکردست عقل با اجزا
 دهل بزیر کلیم ای پسر نشاید زد
 علم بزن چو دلیران میانه ی صحرا
 بگوش جان بشنو از غریو مشتاقان
 هزار غلغله در جوف گنبد خضرا
 چو بر گشاید بند قبا ز مستی عشق
 تو های و هوی فلک بین و حیرت جوزا
 چه اضطراب که بالا و زیر عالمر است
 ز عشق کوست منزله ز زیر و از بالا
 چو افتاب بر آید کجا بماند شب
 رسید عیش عنایت کجا بماند عنا
 خموش کردم ای جان جان جان تو بگو
 که ذره ذره ز شوق رخ تو شد گویا

Hvis du er kjærlighetens elsker og søker kjærligheten, grip den skarpe dolk og kutt bluferdighetens hals. Vit at anseelse er en stor hindring på veien, det er et upartisk utsagn, aksepter det med oppriktighet. Hvorfor gjorde den galning tusen arter galskap, hvorfor viste den utvalgte gale frem tusen bedrag. Noen ganger rev han kappen i fleng og andre løp han til fjells, noen ganger sippet han gift og andre valgte han tilintetgjørelse. Når edderkoppen tok bytter så store og tunge, se så hva snaren til 'Herren den fremragende' kan gjøre! Når kjærligheten til Lailas ansikt hadde slik verdi, hvordan er det da med 'han tok sin tjener ved natt'. Har du ikke sett Visa og Ramins divaner? Har du ikke lest historiene om Våmeq og Azrâ? Du ruller opp drakten så den ikke skal bli fuktig, du må dykke i havet tusen ganger! Kjærlighetens vei er helt og fullt lavhet og fullskap, for strømmen går nedover, når skulle den gå i retning av storhet og rang? Du vil være liksom signettringen i ringen av elskere, hvis du er signettringens slave, å herre¹! Slik som denne jorden er himmelens slave, slik som lemmene er sjelens slave. Kom, fortell, hva tapte jorden på denne forbindelsen, hvilke velgjerninger har vel ikke forstanden gjort for lemmene? Å gutt, det sømmer seg ikke å slå på tromme under et teppe, plant fanen i midten av ørkenen liksom de modige. Hør med sjelens øre på spetakkel i tusentall fra de begeistredes brøl i det indre av den grønne hvelving. Når kappens bånd løser seg opp av kjærlighetens rus, se da himmelens hei og hå og Orions begeistring. Hvilken uro som finnes høyt og lavt i verden på grunn av kjærligheten som er syndefri fra bunn og fra topp². Når solen stiger opp, hvor er det da mørkt? Når velviljens glede kom, hvor er det da sorg? Å, sjel av sjel av sjel, jeg tier, si det du, at atom for atom begynte å tale på grunn av higen etter ditt ansikt.

¹ Ibid. note 10, s. 200: "among spiritual disciples you will attain the highest degree, if you serve him who is highest".

² Ibid. note 16, s. 202: "illimitable, transcending space". Nøyaktig hva Rumi mener her er noe vanskelig å gripe, men kanskje er det at kjærligheten er uavhengig av tid og sted og kjenner heller ikke noe skille mellom rett og galt.

Det første som møter oss i dette diktet er et kraftig normativt element basert på en betingelse; hvis du virkelig søker den ekte kjærligheten, så må du på et eller annet tidspunkt kaste deg ut i det (vers 1). Men det har ingen egenverdi, det tjener ene som instrument til å havne i vanry, fordi ry og anseelse er en hindring på den ekte kjærlighetens vei (vers 2). Det er direkte språk, men hvordan er det med rekken av metaforer som nå følger på? (vers 3-12). Vel, først lar Rumi oss forstå at det må være en mening med galskapen ved hjelp av en tankefigur, et retorisk spørsmål (vers 3) og eksempler som inviterer oss til å slutte oss til at også andre former for galskap må ha en mening (vers 4). Det er i retorisk forstand en induktiv slutning. Så følger to sammenligninger som stiller opp mot hverandre det jordiske og det himmelske; vi inviteres til å se det himmelske som mer verdifullt gjennom en kontrast til det jordiske (vers 5 og 6). Disse følges av to nye retoriske spørsmål (vers 7); alle har hørt om disse, de er berømte elskerpar og måten de presenteres på levner ingen tvil om hva dikteren vil med deres eksempel, de er eksempler til etterfølgelse. Dette blir utvetydig i neste vers (8) som tar opp temaet fra begynnelsen ved hjelp av en vanlig metafor i persisk diktning; kast deg ut i kjærlighetens hav. Så følger et vers (9) som inviterer oss til å se nødvendigheten av det kjærlighetsbegrepet som Rumi maner frem i dette diktet; du har ikke noe annet valg enn å følge strømmen som renner nedover. Den neste metaforen (vers 10) gjenskaper ringen av elskere som et mikrokosmos der 'herre' like meget refererer til gud som til veilederen på mystikkens vei. Hvis du er dennes slave, vil du til slutt bli som denne. Metaforen gjenskaper ideen om en stigning, der det å kaste seg ut i kjærlighetens hav er en begynnelse, det å underordne seg en veileder en fortsettelse og det å smelte sammen med det guddommelige det endelige mål. Det neste verset (11) er en sammenligning til dette og utdyper det; slik som kroppen styres av sjelen, slik styres også jorden av himmelen, den store verdenssjel. Så får vi igjen retoriske spørsmål (vers 12) som også er en fortsettelse av det foregående bildet. Og svaret er klart og tydelig; jorden har ikke tapt noe. Fornuften, sjelen, har gjort mange velgjerninger for lemmene. Det er igjen et argument for sammenligningen av mennesket som mikrokosmos med verden som et menneske med legeme og sjel.

Det er en jevn strøm av metaforer vi her ser, men selv om de er frodige og snedige, så er de allikevel klare og har en tydelig funksjon; de er retoriske virkemidler som banker sitt budskap inn i oss.

Og for den som enda ikke har skjønt poenget, så vender Rumi med vers 13 tilbake til argumentet fra vers 1 og 2. Det er det normative elementet som igjen kommer i forgrunnen; kast bluferdighet og forlegenhet på båten, lytt med sjelen til de som har gjort det du bør gjøre (vers 14), se hvor glad verdenssjelen blir når du kaster deg ut i det (vers 15), hvilken uro på grunn av kjærligheten verden har uten grunn (vers 16). Så tar han igjen opp temaet kjærlighetens nødvendighet fra vers 9 med nye retoriske spørsmål; når solen stiger opp så må natten nødvendigvis vike plass, når gleden kommer må sorgen vike plass. Så er det som vi tidligere så det igjen språkets utilstrekkelighet Rumi vender tilbake til. Det er verdenssjelen som må stå for talen. Det er en tale vi ikke kan høre med vårt vanlige øre, vi må benytte oss av "guš-e jân", 'sjelens øre', slik vi så det i vers 14.

Nå er det selvfølgelig vanskelig og urimelig å trekke for vidtgående konklusjoner omkring Rumis diktning fra en begrenset analyse som dette, men det er allikevel interessant å se at Rumi, mystikeren par excellence i persisk litteratur, benytter seg av et overraskende tydelig språk. Det er direkte og alle de språklige virkemidlene er rettet mot et punkt, nemlig å formidle hans visjon av den guddommelige vei; det er med all sin frodighet, omfang og velde, retorisk diktning.

FRA RETORIKK TIL KLAGESANG

Smerten over ugjengjeldt kjærlighet eller tapet av en oppfylt, savn og lengsel danner naturlig nok et ledende motiv i all kjærlighetsdiktning fordi det er en grunnleggende og universell menneskelig erfaring. La oss se nærmere på noen dikt av Sa'di¹:

Sa'di nr. 34

دل هر که صید کردی نکشد سر از کمندت
نه دگر امید دارد که رها شود ز بندت
بخدا که پرده از روی چو آتش بر افکن
که به اتفاق بینی دل عالمی سپندت
نه چمن شکوفه ای رست چو روی دلستان
نه صبا صنوبری بافت چو قامت بلندت
گرت آرزوی آنست که خون خلق ریزی
چه کند که شیر گردن ننهد چو گوسفندت
تو امیر ملک حصنی بحقیقت ای دریغا
اگر التفات بودی بفقیر مستمندت
نه ترا بگفتم ای دل که سر وفا ندارد
بطمع ز دست رفتی و بیای در فکندت
تو نه مرد عشق بودی خود از ین حساب سعدی
که نه قوت گریزست و نه طاقت گزندت

Hjertet til enhver som du har fanget, kan ikke sno seg ut av din
lasso, han har ikke lenger håp om å bli befridd fra ditt bånd. Ved

¹ Alle diktene av Sa'di er hentet fra kolliyat-e Sa'di, Moḥammad Ali Foruḡi, Tehran 1381 5. Utg.

gud, kast sløret av ditt ansikt som er som ild, da vil du se en verdens hjerter samlet som esfand for deg. Hverken spiret på engen en blomsterknopp som ditt henrivende ansikt, eller fant den svale vinden et nåletre som din høye skikkelse. Om du ønsker å spille folks blod, hva kan løven gjøre for å unngå å adlyde deg som fåret? Du er i sannhet amiren for skjønnhetens rike, akk, om du dog bare hadde hatt gunst ovenfor den trengende fattige. Å hjerte, sa jeg ikke til deg, hun har ikke til hensikt å være deg tro. Du gikk fra forstanden av begjær og hun kastet deg for sin fot. Du var ikke mann for kjærlighet Sa'di, ut fra den betraktning at du verken hadde styrke til å flykte eller kraft til å tåle belastningen på deg.

Det er kraften i den elskedes skjønnhet som her legger tonen an for resten av diktet. Det er, som så ofte, en skjønnhet som trollbinder og fanger, her i bildet av en lasso. Det andre verset maner frem et ganske komplekst bilde. Det er en oppfordring til den elskede om å vise frem sitt beslørede ansikt. Men når hun gjør det, da vil det vise seg et ansikt av slik skjønnhet at utallige elskere vil tilbe det. Ansiktet står i lys lue og elskernes hjerter er som esfand, elskernes hjerter tar fyr på dette ansiktet. Det er et vers som anskueliggjør Sa'dis artistiske nivå på en tydelig måte. Det er en kompleks metafor i et syntaktisk komplekst språk som krever mye av en tilhører. Men spørsmålet er hvor langt man egentlig bør utvikle meningsfeltet omkring bruken av esfand. Villruden og dens frø har en ganske omfattende bruk, den driver onde ånder bort¹, den leger og heler. Men jeg tror det vesentlige aspektet ved bruken i dette tilfellet er begrenset til å anskueliggjøre den elskedes skjønnhet; den er verdig religiøs dyrkelse. Nå er det riktig nok på den elskedes ansikt at elskernes hjerter tar fyr og det bringer tankene lett videre, men det tredje verset avbryter en videre tankerekke tilbake til den elskedes perfekte skjønnhet, denne gangen sammenlignet med og funnet bedre enn alt annet naturen har kunnet skape.

¹ Om esfand, villrude, se Encyclopedia Iranica (iranica.com)

Vers 4 og 5 tror jeg man med rimelighet kan lese sammen. De danner en khiasme bundet sammen av to betingelsessetninger, den første en realsetning og et ironisk spørsmål, den andre irreal. Vers fem og den andre betingelsen forteller oss at all skjønnhet hos den elskede til tross, hun mangler en egenskap som er knyttet til det å være en god hersker, nemlig gunst og nåde ovenfor fattige og trengende. Slik realiserer vers fem betingelsen i vers fire. Den elskede er grusom og har åpenbart ingenting imot å spille folks blod og vi ser ironien i spørsmålet om hva løven kan gjøre for å unngå å adlyde; ingenting. Denne ideen om den elskedes grusomhet følges videre også i vers 6. Det innledes med et skifte i diktet, en apostrofe. Diktets dramatiske monolog henvender seg ikke lenger til den elskede, men til taleren selv. Han vet at troskap ikke varer, men han er blitt en slave, ikke bare ovenfor den elskedes skjønnhet, men mer alvorlig, også ovenfor seg selv. Og det er til denne erfaringen vi må knytte utsagnet som nå følger i vers 7. Dette verset viser i all sin enkelhet et egentlig ambivalent forhold til den kjærlighetens erfaring som er beskrevet. Taleren sier han ikke er mann for en slik kjærlighet, men erfaringen tilhører ham selv. Grunnen gis ikke i egenskaper hos den elskede eller i erfaringen, men i egenskaper hos taleren; han tiltrekkes vergeløst av et fenomen hvis bakside han ikke har krefter til å tåle.

Sa'di ghazal nr. 16

تا بود بار غمت بر دل بیهوش مرا
 سوز عشقت نشانده ز جگر جوش مرا
 نگذرد یاد گل و سنبل اندر خاطر
 تا بخاطر بود آن زلف و بناگوش مرا
 شربت تلختر از زهر فراق بااید
 تا کند لذت وصل تو فراموش مرا
 هر شبم با غم هجران تو سر بر بالین
 روزی ار با تو نشد دست در آغوش مرا
 بی دهان تو اگر صد قدح نوش دهند
 بدهان تو که زهر آید ازان نوش مرا
 سعدی اندر کف جلاد غمت می گوید
 بنده ام بنده بکشتن ده و مفروش مرا

Så lenge sorgens bør over deg ligger i mitt bevisstløse hjerte, slukker ikke kjærlighetens brann til deg min koken fra leveren. Tanken på rosen og hyacinten streifer ikke mitt sinn så lenge jeg tenker på den hårlokken og øreflippen. En drikk må være beskere enn giften over adskillelsen fra deg for at jeg skal glemme fryden over foreningen med deg. Hver natt har jeg hodet på puten med sorg over ditt fravær, hvis jeg ikke fikk omfavnet deg om dagen. Hvis man gir hundre beger med nektar uten din munn, ah, ved din munn!, da kommer det gift til meg fra den nektar. I din kjærlighets bøddelgrep sier Sa'di: Jeg er slave, overgi slaven til henrettelse, men ikke selg meg!

Det bildet som kommer til uttrykk i dette diktet er, som i det forrige, kjærligheten som en farlig følelse, den er fatal, den er lidenskap. Vers 1 og 2 er stilistisk sett bundet sammen gjennom en khiasme (tå-tå). Den elskende besitter ikke sin elskede og det er nettopp smerten som holder liv i kjærlighetens flamme. Og så lenge den elskende tenker på den elskedes skjønnhet, så er det ikke rom for noe annet. Han substituerer en form for skjønnhet med en annen, nemlig den elskedes mot ”gol-o sonbol”. Nå er det knyttet en kompleks symbolikk til rosen og hyacinten i persisk poesi. Rosen betegner foruten kjærlighet blant annet den elskede og den elskedes ansikt, hyacinten hår, skjegg og kjønnsorganer. Men det er neppe rimelig å tilkjenne dem noe slikt symbolsk innhold i dette verset; de danner et bilde på en form for skjønnhet som står i kontrast til den skjønnhet som den elskende er rammet av. Nøyaktig hva denne er, sies ikke, men assosiasjonsfeltet knyttes an ved hjelp av to arter blomster. De tjener snarere som eksempler på denne skjønnheten fremfor å ha et bestemt meningsinnhold i symbolsk forstand; det er blomsterhaven og en mildere, roligere, mer beskuende og kontemplativ skjønnhet dikteren vil ha oss til å tenke på, som står i kontrast til den han selv er rammet av, nemlig en som krever noe av skjønnheten, men den gir intet tilbake. Det eneste signalet vi i begynnelsen får om at subjektet har besittet og er forlatt av sin elskede, er ”sorgens bør”, men dette blir eksplisitt i vers 3; en drikk som kan mane glemselen frem må være sterkere enn adskillelsens gift.

Han plages sterkt med andre ord og lidelsens styrke kommer igjen til uttrykk i vers 4, han ligger søvnløs om en dag går uten at han får omfavnet henne. Denne avhengigheten til den elskede føres videre i vers 5; alle gleder er verdiløse i den elskedes fravær, all verdens annen sødme betyr ikke lenger noe. Den elskede betyr alt for den elskende, han er dennes slave, han er villig til å gjøre alt, bare han kan få være i dennes nærvær. Det er en total overgivelse.

Sa'di nr. 33

کهن شود همه کسرا بروزگار ارادت
مگر مرا که همان عشق اولست و زیادت
گرم جواز نباشد ببیشگاه قبولت
کجا روم که نمیرم بر آستان عبادت
مرا بروز قیامت مگر حساب نباشد
که هجر و وصل تو دیدم چه جای موت و اعادت
شنیدمت که نظر می کنی بحال ضعیفان
تبم گرف و دلم خوش بانتظار عیادت
گرم بگوشه چشمی شکسته وار ببینی
فلک شوم ببرزگی و مشتری بسعادت
بیایمت که ببینم کدام زهره و یارا
روم که بی تو نشینم کدام صبر و جلادت
مرا هراینه روزی تمام کشته ببینی
گرفته دامن قاتل به هر دو دست ارادت
اگر جنازه ی سعدی بکوی دوست بر آرند
زهی حیات نکونام و رفتنی بشهادت

Lysten blir med tiden gammel og sliten for alle personer, foruten for meg som har den samme tidligere kjærligheten og enda mer. Hvis du ikke skulle akseptere min tillatelse til ditt nærvær, hvor skulle jeg gå, for jeg skal vel ikke dø på gudsyndens terskel? Kanskje jeg ikke må

stå til rette på dommedag, for jeg har jo opplevd fravær og forening med deg! Hvilke plass er det da til død og oppstandelse? Jeg har hørt om deg at du ser hen til de svakes tilstand, jeg har fått feber og mitt hjerte gleder seg til ditt sykebesøk. Hvis du ser meg som knust og brukket med et øyes hjørne, da blir jeg som himmelen av størrelse og som Jupiter av lykke. Skulle jeg komme og se deg? Hvordan skulle jeg få mot og styrke til det? Skulle jeg gå for å sitte uten deg? Hvordan skulle jeg ha tålmodighet og kraft til det? En dag vil du helt sikkert få se meg død av kjærlighet, mens jeg klamrer meg fast til min morders kappe med forelskede hender. Dersom man vil føre Sa'dis liktog gjennom den elskedes kvarter, å, for et nobelt liv og jordlig martyrium.

Det er en annen stemning i dette diktet. Det åpner, i motsetning til de to andre vi her har sett på, med et generelt utsagn om kjærligheten og talerens forhold til den. Han har den samme gamle, men også mer enn det. Det bringer tankene hen til avslutningen av 34, taleren er på et vis blitt "en mann for kjærligheten". Det er en ide om kjærlighetens sublimasjon som her kommer til uttrykk, en ide vi finner i sin klassiske form i fortellingen om Laila og Majnun. Og at taleren er overbevist om eksistensen av og føler seg kvalifisert til å stige ut i kjærlighetens hav kommer tydelig frem når han henvender seg til gud i versene som følger (2 og 3). Han kan ikke forstå at gudsdyrkelsens terskel er endestedet og kjærlighetens erfaring bør tydeligvis medføre fordelene av en snarvei. Hva skal død og oppstandelse være godt for, når han har valgt kjærlighetens vei? Så vender han seg til et språk som i sitt uttrykk ligger nærmere tradisjonell kjærlighetsdiktning (vers 4-6). Men ikke slik vi tidligere så det i form av et herre-slave forhold, det er lengsel og symptomene på sykdommen som hører med. Han får feber og venter på sykebesøk (4), han gleder seg endeløst over et øyekast og har kraft og mot verken til å oppsøke eller klare seg uten den elskede, han er kort sagt syk. Dette språket er valgt bevisst for å forberede den vending som nå kommer i vers 7; taleren forbereder seg på og tilstreber å dø av kjærlighet, kjærlighetens martyrium er det jordiske livets høyeste mål (vers 8).

Det er tre dikt som til tross for sine innbyrdes forskjeller har noen klare likhetstrekk. Det første er deres kompositoriske teknikk. De er alle hamret ut over en lest som de gamle retorikere ville kalle klimax¹; nemlig en talefigur som består i å formulere det samme saksforholdet på forskjellige måter, med litt forskjellig vri og på en slik måte at inntrykket bygger seg opp imot slutten. Det andre er deres språk som er et direkte, temmelig artistisk og nesten maniert språk. Det tredje er deres lukkethet. Forholdet mellom elsker og elsket er en lukket verden, det er ingenting som sprenger relasjonen mellom dem og gir diktene et bredere meningsfelt. Det fjerde er deres motiv. For det er først og fremst herre-slave forholdet mellom elsket og elskende som tjener som motiv for disse diktene; i de to første mellom den elskende og en elsket av nesten ubeskrivelig skjønnhet, i det siste mellom en elskende og gud. Om dette skriver Katouzian²:

In the amorous lyricism of the eleventh-century poets, for example, the beloved appears to be equal if not frequently subordinate to the lover and poet. Farrokhi opens a lyrical piece by announcing “I made up with my beloved after a long war”. He says in another that the beloved bowed to him, whereas in later periods the poet-and-lover is definitely subordinate to the beloved in their relationship even if his social station is above her or him. Sa’di opens a ghazal by saying “Who am I the lowly person to desire your hand?” and Hafiz (in the fourteenth century) says in a verse “When the beloved ignores you, try to offer her more”. (...) One important cause of this development must be due to the growth of Sufism in the twelfth and, especially, the thirteenth centuries, since mystic love is by definition that of a seeker abjectly aspiring to union with the exalted and virtually unreachable beloved. In other words, the language and passion of mystic poetry is likely to have influenced the language of love. Some have gone further and

¹ Se Øyvind Andersen, I retorikkens hage, s. 76.

² Homa Katouzian, Sa’di The poet of life, love and compassion, Oneworld publications 2006, s. 37.

claimed that the expression of human love itself is everywhere a worldly form of expressing desire for the mystical beloved, or that the beloved in what looks like human love simply acts as a symbol for the mystic object of loving. This seems unlikely, and is mere speculation.

Det kan meget gjerne være at mystikkens språk etter hvert påvirket kjærlighetens språk, men det er vanskelig å fundere en analyse av dette på en grundig måte, det kan også gjerne være den andre veien. Det er tydelig at det har forekommet en form for sammensmelting av de to feltene, men hvordan denne påvirkningen har vært, er heller vanskelig å påvise. Men det er påfallende hvordan lidelsesmotivet finner så stor utbredelse hos Sa'di og kanskje må vi holde muligheten åpen for å gi dette motivet en bredere og dypere tolkning. Men det som er viktig i denne sammenheng er at en slik tolkning i alle tilfelle ligger utenfor diktene selv.

Det som taler mot en slik tolkning er to forhold: Det ene er Sa'dis språklige stilnivå som er kunstlet på en slik måte at det bør reise et spørsmål om det er budskapet eller språk og kunst som er dikterens primære beskjeftigelse. Sa'di presenterer for oss et bilde, men til dette bildet knytter han ikke, slik Rumi gjør det, noe normativt element. De to første presenterer kjærligheten og skjønnheten som en farlig pasjon, det siste presenterer et bilde en persons forhold til gud. Men diktene bærer ingen intensjon i seg og vi får ikke vite hvilke konsekvenser, om noen, vi bør trekke av dette. Det springer ut i møtet med leseren selv og vi gjør lurt i å holde åpen den fortolkningsmessige mulighet, at dette er en kunstdiktning som i noen grad finner sin grunn først og fremst som skjønnhetsdyrkelse, sogar underholdning i tidens hoffmiljøer. Det er, om enn noe spekulativt, et språk og et stilnivå som gjør det mulig å dikte om forhold som det hersker sosiale tabuer omkring. Selv sitter jeg, etter å ha lest det siste diktet flere ganger, igjen med en følelse av at det snarere har en ironisk vri enn en egentlig oppriktig mystisk tilnærming.

Mens relasjonen mellom elsker og elsket i disse diktene av Sadi var en lukket verden, finner vi hos Håfez lidelsesmotivet i kjærligheten i et bredere perspektiv, med et bredere spekter av følelser, det er 'Weltschmerz':

Håfez nr. 278 (Rahbar, Xānlāri nr. 273)

شراب تلخ میخوام که مرد افکن بود زورش
که تا یکدم بیاسایم ز دنیا و شر و شورش
سماط دهر دون پرور ندارد شهد آسایش
مذاق حرص و آز ای دل بشو از تلخ و از شورش
بیاور می که نتوان شد ز مکر آسمان ایمن
بلعب ز هره ی چنگی و مریخ سلح شورش
کمند صید بهرامی جام جم بر دار
که من پیمودم این صحرا نه بهرامست و نه گورش
بیا تا در صافیت راز دهر بتمایم
بشرط آنکه ننمایی بکج طبعان دل کورش
نظر کردن بدرویشان منافیی بزرگی نیست
سلیمان با چنین خشم نظر ها بود با مورش
کمان ابروی جانان نمی پیچد سر از حافظ
ولیکن خنده می آید بدین بازوی بی زورش

Jeg ønsker mørk vin med styrke som slår menn til bakken, så jeg en stund kan få hvile fra verden og dens ugjerninger og uro. Denne usle verdens duk mangler hvilens honning, å hjerte, rens begjærets og grådighetens gane for dens bitterhet og salt. Bring vin for man kan ikke være trygg for himmelens lureri med leken til en harpespillende Venus og dens krigerske Mars. Kast vekk det bahramiske byttes bue og hev Jamshids beger, for jeg reiste gjennom denne ørken og der var verken Bahram eller hans villesel. Kom, så skal jeg vise deg verdens mysterium i vinens rene speil, på den betingelse at du ikke viser den til de ondskapsfulle og uvtitende. Å se til dervishene er ingen stor motsigelse, Salomon, til tross for så stor prakt, hadde blikk for sine maur. Søte

venners øyensbue har ikke motvilje mot Håfez, men ler av hans kraftløse arm.

Vi får ikke umiddelbart vite hva som er grunnen til dikterens tristesse, det er verden og verdens gang, men ikke mer spesifikt enn det. Verden mangler sødme og dikteren viser ønske om å rense slagget av, til det er det vinen som skal tjene som middel. I det tredje verset gjentas så ønsket om vin, men denne gangen er det himmelen som danner grunnlaget for dikterens ønske. Men det er heller ikke en hvilken som helst himmel, det er en himmel definert av Venus og Mars, kjærlighet og strid, og det er denne himmel som er grunnen til at verden nå mangler honning og sødme, en egenskap som altså er temporal og ikke generell som vi kunne få inntrykk av fra starten av. Så vender diktet seg i vers 4 og 5 til motsetningen mellom det materielle og det åndelige, spirituelle, emosjonelle. Dikteren har erfaring fra verden og har innsett verdiløsheten i materielle gleder. Men det er neppe rimelig å tolke det som en total avstandtagen til ting og verden. Dikteren hever Jamshids beger som motsats til det overdrevne materielle begjær, et beger som rommer vin med hvilke dikteren, slik som Jamshid, kan se alle verdens hemmeligheter. Men det er en privilegert kunnskap, det er en gruppe mennesker vi ikke får røpe den til, men hvem og hvorfor? Svaret på det første må vi søke i det foregående verset, materialistene, de som går gjennom livet med Bahrams bue i hånden. Svaret på det andre er mer åpent og vi finne svaret dels i diktets generelle ramme, dels i dialektikken mellom det materielle og det emosjonelle som vers fire og fem bygget opp; det er kjærligheten og de emosjoner og stemninger som hører denne til som vekker mishag i menneskene i den første gruppen, fordi de ikke har forutsetninger for å forstå den; det er et vers som tar opp i seg den antinomiske tradisjonen i persisk og arabisk poesi, 'malâmat', bebreidelse¹, men som snur den på hodet og sier, ikke si noe, for de skjønner ikke noe allikevel. Slik gir verset en privilegert status ikke bare til den kunnskap som skjuler seg i begerets vin, med også til dets assosiasjoner; kjærlighet og glede. Men dikteren er ikke glad, han er trist og ensom, sannsynligvis på grunn av den krigerske Mars, derfor åpner det femte verset

¹ Se for eksempel J.T.P. De Bruijn, *Persian Sufi Poetry*, Curzon 1997, s. 71 ff.

med 'biå', kom, hold meg med selskap, men på den betingelsen som nå er nevnt, for kjærligheten er et univers i seg selv. Denne ensomheten blir eksplisitt i de to siste versene. Men dikteren er ikke en egentlig dervish, han er en trengende og det han trenger er kjærlighet. Retorikken i verset er en oppfordring til skjønnhetens herskere eller herskerinner, eller begge deler, om å se hen til Håfez. For gode herskere, som Salomon, glemmer ikke sine undersåtter. Og de følger oppfordringen, men dikteren er kraftløs og klarer ikke heve armen, selv om han gjerne vil.

Dette diktet klarer ved hjelp av en rekke stilistiske virkemidler å skape et følelsesladet bilde, et bilde av kjærligheten som en privilegert tilstand som bringer den største glede (vers 5), men også stor smerte (vers 1, 2 og 3). Virkemidlene er begrunnede oppfordringer (vers 1, 3 og 5), utsagn og apostrofe (vers 2 og 7) og mytologiske allusjoner (vers 4 og 6). Det favner bredere, det er klagesang over kjærligheten som griper og omfatter tilværelsen som helhet.

Men også andre sider av klagesangen finner ord hos Håfez, slik som det følgende:

Håfez nr. 375 (Xānlāri)

فاتحه ای چو آمدی بر سر خسته ای بخوان
لب بگشا که می دهد لعل لببت به خسته جان
آن که به پرسش آمد و فاتحه خواند و می رود
گو نفسی که روح را می کنم از پی اش روان
ای که طبیب خسته ای روی زبان من ببین
کاین دم و دود سینه ام بار دل است بر زبان
گرچه تب استخوان من کرد ز مهر گرم و رفت
همچو تبم نمی رود آتش مهر از استخوان
حال دلم ز خال تو هست در آتش وطن
جسم از آن دو چشم تو خسته شده است و ناتوان
باز نشات حرارتم زاب دو دیده و ببین
نبض مرا که می دهد هیچ ز زندگی نشان

آن که مدام شیشه ام از پی عیش داده است
شیشه ام از چه می برد پیش طبیب هر زمان
حافظ از آب زندگی شعر تو داد شربت
ترک طبیب کن بیا نشخه ی شربت بخوان

Les en Fâtehe når du kommer til sengen til en syk. Åpne leppen, for din leppes rubin gir liv til den syke. Si, vent et øyeblikk til han som kom med spørsmål og leste Fâtehe og som alltid går, så kan jeg sende sjelen etter ham. Ey, du som er den sykes lege, se på min tunge, for mitt brysts sukk og stønn er hjertets bør på tungen. Selv om feberen gjorde mine knokler varme av kjærlighet og gikk sin vei, går, i motsetning til min feber, ikke kjærlighetens flamme fra knoklene. Mitt hjerte holder hus i flammen på grunn av din skjønnhetsfleck, mitt legeme er blitt sykt og kraftløst på grunn av dine to øyne. Slå ned min hete med to øynes tårer og se at pulsen min gir ikke noe tegn på liv. Han som alltid gav meg en flaske for nytelsens skyld, hvorfor bærer han flasken min til legen hele tiden. Håfez, dine dikt gav meg en leskedrikk av livets vann, la legen være, kom, les høyt resepten på min leskedrikk.

Det er en humoristisk bakgrunn i dette diktet, dikteren ligger syk og det er en ganske så spesiell sykdom, det er kjærlighet. Han begynner med å henvende seg til den elskede, sykdommens årsak, og ber han eller henne lese koranens første sure. Nå leses denne gjerne ved begravelser og dikteren er altså syk til døden. Men det er håp i vente, for når den elskede taler er det liv i dennes lepper, liv som bringer dikteren tilbake. Den elskede er altså både årsak og redning, dikterens livsverden er lukket inne og alt handler om denne. Men han er ikke riktig død enda (vers 2) og de påfølgende versene (3-7) er alle beskrivelser av sykdommens mer fysiologiske symptomer og behandling.

Det er feber, belegg på tungen, kraftløshet og urinprøver. Men så skjer det noe egentlig uventet i det siste verset. For det er ikke lenger verken den elskede eller legen som skal kurere lidelsen, det er diktekunsten. Og dette er, foruten at diktet skaper et bilde av både en humoristisk og alvorlig side av kjærlighetens erfaring, den mest interessante siden av dette diktet. Det gir oss en ganske unik innsikt i dikterens forhold til diktekunsten. Det er klagesang, men det er en klagesang som konstituerer en egen virkelighet og som har selvstendig verdi.

Det spørsmålet som nå reiser seg er, for å sitere Williams¹, ”When the lover has squealed or shrieked with emotion or described (like Sappho) his physiological symptoms, how can he then proceed?”.

DET SAGTE I DET USAGTE

Et enkelt svar på dette spørsmålet er å gi lidelsen, eller en hvilken som helst annen emosjon for den saks skyld, en metafysisk tolkning. Kanskje er det i et slikt perspektiv vi må lese Håfez når han skriver (Xålâri nr. 37, vers 4)

که ای بلندنظر شاهباز سدره نشین
نشیم تو نه این کنج محنت آبادست

” Ey, du kongefalk med høyt og vidsynt blick som hører hjemme i paradiset sedertre, ditt rede er ei her i denne lidelsesfulle avkrok”. Det er stoikerens holdning til verden. Men det er ikke en blasert og indifferent holdning, det er en holdning vi kjenner igjen i begreper som ’stoisk ro’; distanse, selvkontroll og beherskelse, men allikevel med innlevelse og følelse. Men nå er det ikke filosofi som er vårt umiddelbare tema, fristende som det enn kan være å gi seg hen til. Det er derimot hvordan språket kan utnyttes til å skape en opplevelse hos leserer eller tilhøreren av en slik metafysisk tilnærming til i utgangspunktet grunnleggende menneskelige følelser og emosjoner. Jeg vil

¹ Williams 1980 s. 33

derfor i det følgende forsøke å argumentere for at det er språklige virkemidler som gjør at Håfez noen ganger sprenger rammene for vår umiddelbare erkjennelse, uten at det nødvendigvis trenger å være metafysiske eller transcendentale meningsutvidelser. La oss til å begynne med kikke på et dikt som strukturelt sett er ganske enkelt i sin oppbygning:

Xānlāri nr. 265

درد عشقی کشیده ام که می‌پرس
درد هجری چشیده ام که می‌پرس
گشته ام در جهان و آخر کار
دلبری بر گزیده ام که می‌پرس
آنچنان در هوای خاک درش
می‌رود آب دیده ام که می‌پرس
من بگوش خود از دهان ش دوش
سخنانی شنیده ام که می‌پرس
سوی من لب چه می‌گزی که مگوی
لب لعلی گزیده ام که می‌پرس
بی تو در کلبه ی گدایی خویش
رنجهایی کشیده ام که می‌پرس
همچو حافظ غریب در ره عشق
بمقامی رسیده ام که می‌پرس

Jeg har lidd kjærlighets smerte, å spør ikke, jeg
har smakt på adskillelses bunnfall som, å spør
ikke. Jeg har vandret i verden og til slutt valgt
meg ut en elsket som, å spør ikke. Min øyesdråpe
strømmer slik i lyst etter støvet ved hennes dør at,
å spør ikke. I mitt eget øre fra hennes munn hørte
jeg ord i natt som, å spør ikke. Hvorfor skjærer du
grimase til meg, ti still, jeg har kysset en rubinrød
leppe som, å spør ikke. I min fattigslige hytte har

jeg lidd smerte uten deg som, å spør ikke. Liksom
Håfez, fremmed i kjærlighetens vei, har jeg
kommet til et sted som, å spør ikke.

Nå er det fristende å si om dette diktet at det er sukk og akk og smerte fra ende til annen, det er det også, men ikke riktig helt til enden. Det benytter seg av den samme talefiguren som vi så hos Sa'di, nemlig figuren som retorikerne kaller klimax, men i det syvende verset skjer det også noe mer. Diktet forandrer tone, det går fra direkte til indirekte språk og skaper slik en opplevelse av noe usagt som omkvedet "mapors" har bygget opp til fra starten av.

Denne type problemer har tradisjonelt sett blitt løst ved å se på dem som symbolske utsagn, og altså ikke som noe usagt, men som noe sagt, bare på en annen måte i et parallelt språk. For å illustrere¹:

Den litterære stilen til Xwåje i hans ghazaler er en mystisk (symbolsk) stil. Han tar i bruk cypressen i stedet for høyde og statur, narcissen i stedet for øyne og vin i stedet for kjærlighetens beger, Jamsids beger i stedet for det indre syn og den gamle Mager i stedet for den åndelige veileder og lignende symboler hvis majoritet i den tiden var vanlige og også noen som han skapte selv.

Og litt senere:

Ghazalene til Håfez faller i to grupper: 1- Ghazalene som Xwåje diktet før hans avståelse fra synd og i hvilke han taler om vin og den metaforiske² elskede. 2- Ghazalene som Xwåje diktet etter avståelsen fra synd og i sine modne leveår og som slår inn på den vanskelige åndelige vei.

¹ še'r-e fārsi, Dr. S. A. Moṣṭafavi, Tehran 1351, s. 156

² Majāzi, altså den av kjøtt og blod.

Det er et bilde av en åndelig mester som har funnet fullkommenhet og den fortolkningstradisjon som følger i kjølvannet av dette bildet vil nok fortolke det siste verset i vårt dikt som et uttrykk for et stadie på mystikkens vei. Rahbar¹ forklarer verset slik; ” slik som Håfez fremmed langt fra hjemlandet satte jeg ut på reise på kjærlighetens vei og har nådd et stadie på den åndelige veiens stadier som er uutgrunnetlig, dvs, som verken rommes i forklaring eller i forståelsen”.

Men det jeg vil argumentere for er at dette verset tjener et annet formål. Det er en funksjon som består i å si mindre og overlate mer til fantasien. Det er den samme som Ovid utnytter i dikt nr. 5 i første bok av Amores, der han gjengir en stund omkring middag med Corinna og avslutter:

Cetera quis nescit? Lassi requievimus ambo,
Proveniant medii sic mihi saepe dies!

Hvem vet ikke resten? Utslåtte hvilte vi begge.
Måtte middagsstundene falle seg slik for meg ofte!

Det er riktig nok en annen figur, et retorisk spørsmål, men funksjonen er ganske den samme. Et nydelig eksempel finner vi også i Shahnâme når Tahmine om natten oppsøker Rostam i hans soveværelse. Det er en teknikk som tillater dikteren å si uendelig mye mer enn en nøyaktig beskrivelse kan gjøre, fordi den sier nok til å sette leserens eller tilhørerens forestillingsevne og fantasi i bevegelse. Det er en virkningsfull litterær teknikk som, om vi skal forsøke å finne et passende begrep for den, baserer seg på synekdoke², i dette tilfelle del for helhet eller pars pro toto.

Men problemet er ikke helt løst med det. Det er to tankefigurer i det siste verset. I første halvvers løsriver forfatteren seg fra det skrevne og overfører utsagnet til folk i ubestemt forstand, en slags ubestemt personifikasjon. I det andre halvverset er det en annen tankefigur som hersker; det sekundære språket avbryter og fortier tankerekken og stiller det forventede klimaks i en

¹ Rahbar, divân-e hâfez. s. 366

² ”som innebærer at det uttrykket som brukes, går ut over, eller har andel i det som egentlig menes” Andersen s. 71.

ubestemt stilling. Det er dette siste som er ”delen, pars”, men hvor skal vi finne helheten som dette er en del av? For å sitere Williams igjen¹:

It is precisely because the term 'synecdoche' describes a potentially complex relationship between a text and the reader's understanding that it is the only trope which represents in its name the reader's point of view, not the author's. The basic idea is that of understanding something in connexion with something else, and 'the something else' can only be understood by the reader by inference from the context: The relationship is more simple and direct in metonymy. There is another feature which Quintilian only mentions in relation to synecdoche: he defines it as 'capable of giving variety to style by making us understand many things from one, the whole from the part, the genus from the species, what follows from what precedes, or all of these vice versa; it is more freely employed by poets than by orators'

Det er fra konteksten, fra det som har gått foran, vi må slutte oss til helheten. Denne er en historie om kjærlighet, full av smerte (vers 1), men også håp og glede (vers 4). Som vi så løsrev forfatteren seg og innførte en ny persona. Men heller ikke denne persona er helt som folk flest, derimot er det en som må tåle folks onde blikk (vers 5). Men han sammenligner seg med Håfez og slik sett er det rimeligere at ”qarib” ikke er en som er langt fra hjemlandet, men betegner noe usedvanlig eller ensom og det er til dette ’maqâm’ må rette seg, udefinert og overlatt til vår innbildningsevne, men assosiasjonsfeltet er allikevel bestemt av de foregående versene. Det er en intelligent måte å beskrive seg selv på.

Symboltenkningen representerte slik en reduksjonistisk måte å lese et dikt på som egentlig åpner opp, utvider og lar sinnet dvele. For lesningen av ’maqâm’ som et stadie på sufiens vei innskrenker assosiasjonsfeltet, selv om det er en mulig tolkning. Det problemet som oppstår fra dette er et mellom conceit og symbol. For det er ingen tvil om at Håfez ofte bruker begreper som

¹ Williams 1980. 23

beveger seg i det mystisk-religiøse feltet, spørålet er hvilken status vi skal tilkjenne dem. Det er et spørsmål som bare en grundig lesning av Håfez basert på interne beviser og en grundig historisk kunnskap kan gi svaret på, om det er mulig å gi et definitivt svar. Som Guss formulerer det for Donnes vedkommende¹:

Studies of Donne's analogues tend to be collections of miscellaneous parallels. Finding that Donne compares lovers to a compass, for example, they list as many instances as possible of early symbolic uses of the compass, or even the circle; and they argue that Donne's compass includes all the significations previously associated with the instrument, or at least one set of such meanings. Where such studies rely on the notion that renaissance readers saw symbols everywhere, they are on weak ground; for it is unlikely that Donne's readers would have expected any secular work-particularly a love lyric- to be read allegorically. If they did, they would almost certainly have been innocent of the notion that a term always bears all of its symbolic meanings: a mundus symbolicus, like a dictionary, lists meanings that are alternative, rather than simultaneous. On the other hand, where lists of parallels to Donne's conceits assume, in an Empsonian way, reverberates with all its possible meanings, the lists do nothing to discriminate between those meanings which are explicit and essential, and those which are merely delicate nuances.

La oss først forsøke å kretse inn hva et symbol egentlig er, vi finner følgende definisjon hos Kittang og Aarseth²:

¹ Donald L. Guss, John Donne, Petrarchist, Italianate conceits and love theory in the songs and sonets. S. 14.

² Atle Kittang og Asbjørn Aarseth, Lyriske strukturer, innføring i diktanalyse, universitetsforlaget 1998, s. 318.

Symbol:

- 1) Bilde eller figur som står for en abstrakt forestilling, en tanke eller begrep(også kalt sinnbilde).
- 2) Et bilde som gjennom gjentakelse eller på andre måter inntar en dominerende plass i diktstrukturen, som bestemmer motivets organisering og samler forskjellige forestillinger, følelser osv. sammen til en meningshelhet (poetisk symbol).
- 3) Et bilde som opptrer som ledemotiv i en større del av dikterens produksjon, og som oppviser visse konstante og idiosynkratiske trekk (imajasjonsmønstre).

Det er neppe noen tvil om at mange av uttrykkene og ideene i Divân-e Håfez kan fylle kravene til denne definisjonen, eller alle tre for den saks skyld. Spørsmålet er, som vi var inne på, hvor stramme i betydningen de er og hvilken funksjon de antar, altså om de representerer et symbolspråk som enten metaforisk eller metonymisk substituerer et ord for et annet på en regulær måte og det er et krav jeg mener det bør tilfredstille dersom det skal kvalifisere til et slikt symbolspråk. La oss kikke på et dikt:

Håfez nr. 115 (Xānlāri)

آن کس که به دست جام دارد
سلطانی جم مدام دارد
آبی که خضر حیات ازو یافت
در میکند جو که جام دارد

سر رشته ی جان به جام بگذار
 کا این رشته ازو نظام دارد
 ما و می و زاهدان و تقوی
 تا یار سر کدام دارد
 بیرون ز لب تو ساقیا نیست
 در دور کسی که کام دارد
 نرگس همه شیوه های مستی
 از چشم خورشید به وام دارد
 ذکر رخ و زلف تو دلم را
 وردی ست که صبح و شام دارد
 بر سینه ی ریش دردمندان
 لعلت نمکی تمام دارد
 در چاه زنج چو حافظ ای جان
 حسن تو دو صد غلام دارد

Den som holder begeret i hånden, besitter stadig Jamshids kongerike. Søk vannet hvori Xeẓr fant liv i vinhuset for begeret har det. Overdra livets endetråd til begeret, for det får orden på tråden. Jeg og vinen, asketene og gudsfrykt, så får vi se til hvilken side gud vil helle. Borte fra dine lepper, å vinskjenk, er det ingenting i livet til den som har begjær. Narcissen har lånt alle fullskapens manerer fra dine deilige øyne. Omtalen av ditt ansikt og ditt hår er mitt hjertes messe ved morgen og ved kveld. På de såredes såre bryst har din rubinmunn en fullkommen sjarme. I din hakes smilehull, å kjære, har din skjønnhet to hundre slaver liksom Hāfez.

Dette diktet åpner tilsynelatende med direkte språk, det er et utsagn fulgt av to oppfordringer. Utfordringen ved fortolkningen er knyttet til innholdet i deres metaforer. Som vi så tidligere er det vanlig å fortolke ”jām-e jam” som ”det indre syn”. Rahbar¹ fortolker det første verset slik; ” kongeriket og

¹ Diktet har i Rahbars utgave nummereringen 118.

prakten til Jamshid eller Salomon tilhører for evig den personen som har innsiktens beger i hånden og drikker”. Og den innsikt det her er tale om er mystikerens innsikt. Han leser også det neste verset slik; ”let i innsiktens vinhus etter det evighetens vann som profeten Xeẓr drakk og fikk evig liv fra, for i vinbegeret er livets vann.” Nå er det to argumenter som taler for at dette ikke er en rimelig tolkning. Det første finner vi i vers fire¹ som bringer frem en avstand mellom dikteren og de fromme og selverklært rettroende. Det andre finner vi i forrige kapittel, Håfeẓ nr. 273 (Xānlāri). Der finner vi ’jām-e jam’ metaforen definert som inneholdende vin og det er innenfor all rimelighet vin i virkelig forstand. Nå kan man selvfølgelig hevde at diktet er skrevet før angeren slo inn, men det er et argument som det egentlig er vanskelig å ta alvorlig. Poenget her er dog ikke å argumentere for at Håfeẓ alltid mener vin med vin, men derimot å vise at symbolspråket ikke er et konsistent språk; vi kan ikke erstatte ”jām-e jam” med ”det indre syn” hver gang det dukker opp, det er en reduksjonistisk måte å lese på. Det bringer oss igjen tilbake til begrepet conceits. Ved å se på disse versene på denne måten åpner det seg opp et vell av assosiasjoner. Hvilke vil bero på leserens kunnskapsnivå og fortrolighet med diktekunsten. En leser som kunne sin šāhnāme ville ikke bare tenke på Jamshids beger, men på en rekke andre sider ved denne mytiske kongen, for å illustrere med noen eksempler²:

جهانرا فزوده بدو آبروی	فروزان شده تخت شاهی بدوی
منم گفت با فره ی ایزدی	همم شهریاری و هم موبدی
بدانرا ز بد دست کوتاه کنم	روانرا سوی روشنی ره کنم

Med ham økte verdens ry og ære, med ham fikk kongetronen
glans. Jeg har guddommelig glans, sa han, jeg er både konge og
prest. Jeg holder de dårlige tilbake fra det som er dårlig, jeg lager
vei til lyset for sjelene.

¹ For begrepet ’zāhed’ hos Håfeẓ se Finn Thiesen, On the meaning of the terms zāhed and zohd in divān-e ḥāfeẓ.

² Shāhnāme Ibid. s. 36, vers 5-7 og 41-44

که دارند مردم ببویش نیاز	دگر بویها ی خوش آورد باز
چو عود و چو عنبر چو روشن گلاب	چوبان و چو کافور و چون مشک ناب
در تندرستی و راه گزند	پزشکی و درمان هر دردمند
جهانرا نیامد چنو خواستار	همان رازها کرد نیز آشکار

Han la frem de gode lukter som folk søker etter, slik som frankincense og kamfer og ren moskus, aloe og ambra og klart rosevann. Legekunst og kur for hver en lidelse, døren til god helse og løsning på skade, disse selvsamme hemmeligheter åpenbarte han også, en slik oppdager som ham har verden aldri sett.

I dette ligger feltet hvori ”jām-e jam” metaforen må forstås. Det er ikke direkte språk slik en fortolkning av denne metaforen som symbol vil gi, det er et indirekte språk som dikteren oppnår gjennom bruken av ’conceits’. Det er et språk som åpner opp og det blir stor poesi av det nettopp fordi det dikteriske grepet overlater, men også krever, så mye til og av leseren.

Men det gjenstår å se hvordan metaforen virker i diktet som helhet og dette fremstår ganske klart og tydelig når begeret er blitt fylt opp med disse assosiasjonene. For i vers fem introduseres vi for vinskjenken og det er dennes hyllest som er diktets sentrale motiv. For selv om besittelsen av begeret bringer med seg et vell av ting å glede seg over, er det allikevel vinskjenken som deler det ut. Det er dermed ikke rart at både Ḥāfeẓ og et par hundre andre ender opp som vinskjenkens slaver. Men hvem vinskjenken egentlig er, det fortelles ikke. Han befinner seg i vinhuset, men hva og hvor vinhuset er fortelles heller ikke. Vi kan kanskje få noen ideer gjennom historiske kilder, men det favner i mine øyne utenfor poenget. For poenget er at rekken beger-vinskjenk-vinhus definerer seg selv. Begeret, foruten vin i faktisk forstand, bringer tankene hen til forelskelsens gaver, glede, dufter, velvære, følelse av udødelighet. Vinskjenken er enhver som skjenker disse gavene og den personen befinner seg i vinhuset, som må, om det ikke er vinhuset i reell forstand, være et miljø som åpner opp for og fostrer de gaver som vinskjenken gir. Det er et dikt som sier mer ved å si mindre.

NOEN TOLKNINGSPROBLEMER

Fra retorikk hos Rudaki og Rumi, fra ekfrase hos Rudaki og Ferdousi til conceits hos Sa'di og Håfez har vi sett hvordan språklige virkemidler finner utnyttelse på forskjellige måter hos forskjellige diktere til forskjellige formål. Analysen er på ingen måte fullgjort, den peker bare i en retning som jeg tror er viktig for vår forståelse av denne poesien, nemlig historien til bildene som hver enkelt dikter tar i bruk og hans egen utnyttelse av de samme motivene. Men det er neppe slik at denne analysen vil kunne løse problemene vi står ovenfor i vårt møte med persisk poesi. Den kan bidra til å øke vår forståelse, men noen problemer gjenstår like fullt, tradisjonelt sett formulert slik, i dette tilfelle om Sa'di¹:

I verkene til Sa'di og særlig i hans ghazaler er kjærlighetens tilstander (adskillelse og forening og vrede og forsoning og kjærlighet og hat) omstendelig berettet og beskrevet og hvis vi ønsker å klassifisere dem blir hele samlingen av amorøse samtaler og utsagn om kjærlighetens søte og bitre side fordelt på to særlige deler på denne måten:

1: Overført kjærlighet og det som hører ungdomstiden til og fremstillingen av denne typen kjærlighet er nødvendig for at, som man sier, 'metafor er en bro til sannheten', sakene skal komme til hende for at kjærlighetens vei og tilbakeleggelsen av den guddommelige reise skal fremstå i klarere lys i livets andre halvdel.

¹ še'r-e fārsi, Moṣṭafavi s.130

2: Sann kjærlighet og fremstillingen av tilbakeleggelsen av veien til Gud, den lovpriste, den opphøyde.

Forfatteren gir ingen dypere begrunnelse for dette synet, det er en utbredt ide, men den har som alle andre ideer sin historie, i dette tilfelle en lang tradisjon innen islam for esoterisk diktning og ikke minst utviklingen av den islamske hermeneutikk.. Men vi kan, uten å gå i detaljer om den historiske siden, gripe saken an in medias res gjennom et blikk på Mahmud Shabistari¹ og hans bok *Golšan-e Rāz*. For problemet, for å sitere Meisami², ligger i det følgende:

A pre-determined mystical reading, by relying more on the application of the "lexical code" than on a close analysis of the text in its specific historical context, misses that important aspect of the ghazal's meaning which the poet has taken care to build into it from the beginning and which is crucial to its interpretation: the courtly one.

En slik "lexical code" er det Shabistari gir oss. Nå kan dette ved første øyekast synes å stride mot argumentet om at vår analyse må dreie seg omkring dikternes applisering av metaforer og billedbruk, for det er nettopp de samme bildenes betydning Shabistari legger frem. Men det vesentlige er at hans fortolkningshorisont, forenklet sett, er mer eller mindre identisk med en ny-platonsk idelære der metaforer og bilder er arketypiske representasjoner av ideer og vanskeligheten for oss er avgjøre når og om denne fortolkningshorisonten er rimelig eller ikke. Lewisohn formulerer sitt syn slik³:

Shabistari's theory of aesthetics is based on a science of mystical states, rather than the study of rhetoric and prosody. Furthermore,

¹ Se Leonard Lewisohn; *Beyond faith and infidelity*, London 1995.

² Julie Scott Meisami, *Structure and meaning in medieval arabic and persian poetry*, RoutledgeCurzon 2003, s. 52

³ Ibid s. 204

As this chapter has shown, the separation made by many scholars of the school of Ibn ‘Arabi from that of Rumi, and their contrasting of the “discursive Sufism” of Ibn ‘Arabi and his followers Sadr al-Din Qunawi and Shabistari, with the so-called “ecstatic and visionary Sufism” of Rumi is highly artificial, and in fact, unfaithful to the spirit of the Garden of mystery. It is an aesthetics of intoxication, an awareness of the non-sensible and supranatural, the hearts own humour, an aesthesis and appreciation of beauty to which the external eye and ear are only a mute audience, rather than willing participants. Every word, phrase, or turn of speech, in the lexicon of the Sufi symbolist poets conveys an intricate ecstatic ‘taste’ to the heart, and relays a subtle noetic light to the soul. It is necessary to be aware of the precise symbolic implications their metaphors contain. To trace the historical of such imagery, or to analyse their allusions from a purely aesthetic standpoint, is insufficient. For the Sufis themselves such images function as a mystical mandala which are employed as a contemplative device to intuitively penetrate, by means of spiritual audition (samâ’), the domain of archetypal meanings. After the foregoing study of Lahiji’s commentary, it seems obvious how inaccurate is the following statement by E.J.W. Gibb in his still classic summary of Sufi theosophy, *A history of Ottoman Poetry*:

The Sufi teachers have reduced their system to a science which bristles with a complicated and generally obscure terminology. Into this, it is unnecessary we should enter, as it has little bearing upon their poetry. The poet who is imbued, as most poets are, with the Sufiistic mysticism, pays scant heed to these technicalities.

Rather the reverse is true: Persian symbolist poetry is directly inspired by Sufism. The view expressed below concerning Hâfez’s

poetry by Eric Schroeder is even truer in regard to the verse of symbolists such as Maghribi or Shabistari:

Håfez's Divan is permeated with Sufism, and the meaning of his life and work is primarily religious and metaphysical. Even an aesthetic critique of his verse which fails to show the intricacy of his metaphysical reference is aesthetically shallow.

Lewisohn gir tyngde til argumentet om den persiske diktningens språk som et symbolspråk, men han trekker det allikevel for langt, han ser symboler over alt og hos alle diktere. Nå er det jo vanskelig å gå i rette med så generelle argumenter som kommer til uttrykk her, men noe kan vi si.

For det første fortolker Lewisohn her skjønnhet bare i et metafysisk / religiøst / mystisk perspektiv, det er en i noe grad reduksjonistisk lese måte. For som vi selv så i kapittelet om skjønnhet, så finner vi flere måter å fortolke skjønnhet på. Skjønnhet fortolket i et estetisk perspektiv trenger på ingen måte å være en menneskelig sett grunn tilnærming, vi så selv hvilken betydning ditekunstens estetiske perspektiv ble tillagt i innledningen og det er viktig å være åpen for at skjønnhet favner og griper bredere enn det en mystisk-religiøs fortolkning innebærer, selv om denne siste nok var langt mer utbredt enn den er i vår egen tid.

For det andre har vi sett hvordan forskjellige diktere utnytter språket på forskjellige måter. Hos Rumi har vi sett hvordan den arketypiske tenkningen omkring språket eksplisitt kommer til uttrykk i diktningen, men det er ikke et argument for annet enn Rumis egen tilnærming og vi kan ikke uten videre overføre den til andre diktere uten grundige analyser. Nettopp det har dette essayet vært et forsøk på, uten at dens omfang er stort nok til å trekke noen vidtgående konklusjoner. Men det vi kan si, er at det er forskjeller i måten disse dikterne nærmer seg språket på og en overføring av Rumis syn på språket til andre diktere er slett ikke uten problemer.

For det tredje, og det er i forlengelse av det foregående, så har vi funnet tilstrekkelige argumenter for i det minste å stille spørsmål ved den

symboltenkningen som preger tolkningen av persisk poesi. Vi har sett at Håfez benytter seg av språklige virkemidler som stiller større krav til leserens kognitive innsats, det er virkemidler som virker meningsutvidende fremfor meningsinnskrenkende. Men det å konkludere med at en tekst er mystisk / religiøs fordi den stiller krav til leseren er en logisk lapsus. Den ovenstående kommentator av Håfez går glipp av et poeng som vi kan illustrere gjennom et blikk på John Donne, en dikter hvis fortolkning har vært gjenstand for de samme problemene vi står ovenfor i vårt møte med persisk poesi og som fra tid til annen trekkes frem til sammenligning både av Håfez og Sa'di, uten at det gjør oss særlig mye klokere. Som Guss skriver¹:

Donne uses Neoplatonis theories to exalt love. "A valediction: forbidding mourning", for example, is meant to console a lady upon parting (as its title indicates). Its first three stanzas elevate love by three sharp contrasts: that between the death of saints and the death of ordinary men; that between clergy and laity; and that between spheres and earth. Each contrast appeals to the lady to act with a dignity befitting her high love. And each expresses Donne's own love: its intensity (parting is death), holiness (its joys are sacred), and ethereal quality (it is translunary). By raising the lovers above ordinary men, then, Donne makes an emotional appeal, not a philosophic statement.

For å skissere problemet med andre ord, det er en tendens til å fortolke skjønnhet og kjærlighet på følgende måte; verden er vakker fordi den er guddommelig, kjærligheten er vakker fordi den guddommelig. Og det er neppe noen tvil om at dette er en tenkemåte som finner nedslag i og preger den litteraturen vi arbeider med, men det utelukker ikke en tenkemåte som snur perspektivet litt på hodet, som hos Donne, nemlig en som sier; verden er guddommelig fordi den er vakker, kjærligheten er guddommelig fordi den er vakker. Det er et perspektiv som mindre enn noe annet minner om estetisk grunnhet og det forutsetter på ingen måte, og trenger slett ikke fortolkes som,

¹ Ibid. s. 139

et moderne rasjonalistisk livsutsyn, det skisserer bare en ramme for hvordan skjønnhet kan gripes an og det er en kunstnerisk fremgangsmåte som vi nok kan og bør innrømme denne litteraturen.

For det fjerde, og det bringer oss tilbake til Meisami, problemet med den historiske rammen. Dette er et problem som egentlig står i nær forbindelse med det forrige. For spørsmålet er om det lar seg gjøre å etablere tilstrekkelig historisk kunnskap til å legge et grunnlag som åpner opp for dette noe omvendte perspektivet. La oss se på et argument av Baldick omhandlende Håfez¹:

There has been much disagreement over the question of whether his poetry is sufi or not. As observed above, there is a tendency to produce false problems here, with the unfortunate introduction of the opposition 'sacred-profane'². There is also the introduction of the misleading idea of 'orthodoxy'³.

Recently one talented historian, Angelika Hartmann, has produced new evidence to refuel the debate: a Persian paraphrase of 'Umar Suhrawardi's attack on Greek philosophy and libertinism, composed in Shiraz by one of Hafiz's contemporaries, known as a bigoted and fanatical influence on the local rulers. From this she has argued that Hafiz's poetry, with its libertine language, would not have been seen as mystical by his contemporaries, at least not by the 'orthodox'. This is an untenable line of argument. We have early evidence that Hafiz used to attend the meetings of a Sufi master, and was seen by an Indian Sufi visitor as an Uwaysi, that is to say a mystic who obtains guidance from physically absent or dead teachers. Moreover, the Suhrawardi brotherhood, in spite of the severity affected by its leaders, had always tolerated poets and the symbolism of wine and handsome boys. Certainly, some of Hafiz's compositions are straightforward pieces of court poetry,

¹ Julian Baldick, *Mystical Islam, An introduction to Sufism*, Tauris 2000, s. 100.

² Se Ibid s. 8

³ Se Ibid s. 7

and celebrate temporal joys in a way which cannot have been intended as symbolic. But in others Hafiz is merely continuing a well-established Sufi tradition, and himself makes his intentions explicit:

The vats are all boiling and shouting in drunkenness
And that wine which is in there is reality (haqiqat,
spiritual truth) not metaphor (majaz, earthly image)

Det første først. Forsøket på å etablere et bilde av samtidens litterære miljø er et viktig element i vårt forsøk på å øke vår forståelse av denne litteraturen, selv om det er en vanskelig oppgave. Og det er ikke fullt så åpenbart at Hartmanns argument ikke holder mål. Det er i det minste problemer med Baldicks argumenter; for hans eget standpunkt baserer seg også på et historisk overlevert bilde av Håfeẓ, nemlig som en Sufi-mystiker, et bilde som også hele tolkningstradisjonen baserer seg på. Man fortolker ham symbolsk fordi han er en symbolsk dikter. Det er heller ikke et holdbart argument. Baldick argumenterer for at begrepet ”ortodoksi”, altså ’orthos’ riktig og ’doxa’ mening, ikke hører hjemme i Islam, det kan følgelig heller ikke være noe ”heresy”, som han sier. Men Håfeẓ selv operer tydelig med et lignende skille¹ og det er også andre paradokser her. For når Baldick omtaler deler av Divân-e Håfeẓ som ”straightforward pieces of court poetry”, så får vi inntrykk av at denne delen av diktingen bare er noe som ligger litt på siden av resten og gjort av nødvendighet; det er egentlig en annen formulering av den tidligere nevnte løsning som deler diktingen inn før og etter angeren slo inn. Det nevnte verset, og det er illustrerende for problemet, er heller ikke så eksplisitt som Baldick ønsker at det skal være, på persisk lyder det slik² (Xānlāri nr. 41 vers 2)

¹ For en diskusjon av begrepet ’zāhed’ hos Håfeẓ, se Finn Thiesen, On the meaning of the Terms zāhed and zohd in Divân-e Håfeẓ.

² Se også Ashk Dahlén, Dikter av Shams al-din Mohammed Hafiz, Rosengårdens forlag 2007, forord av Finn Thiesen for en diskusjon av nettopp disse versene, s. 9. Håfeẓ skriver for eksempel i Xānlāri 78:1,

عیب رندان مکن ای زاهد پاکیزه سرشت که گناه دگری بر تو نخواهند نوشت

Han vil i det minste ha seg frabedt innblanding i egne synder fra andre.

خمها همه در جوش و خروشد ز مستی
وان می که در آنجاست حقیقت نه مجازست

Det er nettopp muligheten for at dikterne faktisk snur perspektivene litt på hodet og gjør kunstneriske grep ut av conceits vi her får et eksempel på. For det Håfez her gjør er nettopp å spille på spenningen mellom Sufi-tradisjonens symbolspråk og dagligspråket. For selv om "haqiqat" der riktig nok refererer til "spiritual truth" og "majaz" refererer til "earthly image", så må vi huske på at dette er en metafysikk som ser ideverdenen som den sanne verden, men ordene har allikevel ikke mistet sin dagligdagse betydning, nemlig 'realitet' og 'metafor'. Det er igjen en tolkning som låser seg fast i en arketypisk språktenkning slik vi fant den hos Rumi. Den er mulig, men det er også andre.

Det er ikke, for å summere opp, helt uvesentlig hvilket bilde av Håfez vi bringer med oss inn i vår tolkning av ham. Spørsmålet om hvorvidt vi skal lese Håfez som en Sufi-dikter eller ikke, er for Baldick et falskt problem fordi han leser ham symbolsk, det kan vi neppe alltid gjøre. Vi kan derfor ikke helt legge til side forsøket på å etablere et bilde av det litterære miljøet, det er et viktig element i vår forståelse. Forklaringene på forskjellige inkonsistenser, for å holde oss til Håfez som eksempel, må søkes andre steder enn i de oppdelinger av verket vi har sett eksempler på, selv om vi nok også bør vise forsiktighet i vår søken etter et konsistent tankesystem; det er, om ikke dikt og forbannet løgn, så i det minste dikt. Og den springer ganske sikkert ut av en frodig kultur som vi ikke kan redusere til gudsfrykt, andektighet og uendelig skuen etter de evige ideer. De var ganske sikkert tilstede de også, men ved siden av så mye mer som det gjenstår mye arbeid med å belyse. Som Meisami sier¹:

In the specific area of court poetry, more precise documentation is needed on the relations between court and poet, and particularly on the more mundane aspects of this relationship; the types of positions (other than, or in addition to, that of poet)

¹ Julie Scott Meisami, *Medieval Persian Court Poetry*, Princeton 1987, s. 311-313

court poets were likely to hold, the stipends or other rewards they might be expected to receive, the amount of influence they actually exerted, and so on. In addition, there is the question of education: not only that of the poet himself, but that of his audience, the members of the court in which he functioned. It is undoubtedly true that shared educational backgrounds played an important role in creating the shared expectations of poet and audience. (...) Connected with this question is the broader one of patronage. As the example of Sana'i shows, changes in patronage can produce dramatic changes in style and can remove a poet from the category of court poet into another. (...) Associated with this problem is the interrelationship of court poetry with other types: mystical, homiletic, religious, (...). Obviously many thematic features of these various types of poetry overlap, demonstrating that the motifs employed are rarely specific to one sort of poetry, (...) but lend themselves to a variety of interpretations and uses.

De problemene vi her har sett på er i sin kjerne et problem om intensjon. Både den Kristne og den Islamske tradisjonen utviklet etter hvert tolkningstradisjoner basert på at deres kanoniske tekster hadde en intensjon som det var deres oppgave å utlede. De appliserer, for med Gadamer å bruke moderne terminologi, en forståelseshorisont på tekstene, en horisont som i møtet med teksten blir gjenstand for en sirkelbevegelse. Appliseringen av et skjematisk symbolspråk på poesien baserer seg også på antagelsen om en intensjon og den er et direkte resultat av en hermeneutisk sirkel som har gått noen runder, den er resultatet av en lang fortolkningstradisjon. Et lignende problem finner vi i den kristne tradisjonens fortolkning av Salomons Høysang og i den velkjente tolkningen av Vergils fjerde ekloge som et tilsagn om Jesu fødsel. Kirkefedrene rev teksten løs fra sitt eget miljø og gav den sin egen tolkning. Når Vergil skriver: "incipit parvulus puer risu cognoscere matrem", 'begynn, lille gutt, med å kjenne din mor med et smil', så forestilte de seg Jesus som smiler til Jomfru Maria, selv om tekstens egentlige intensjon

åpenbart må søkes i den romerske sen-republikks borgerkriger. Det er selvfølgelig ingenting i veien for å gjøre slike tolkninger, men det faller egentlig utenfor litteraturvitenskapens rolle. I den grad vi skal beskjeftige oss med dem, så må det være for å klargjøre tekstenes virkningshistorie. Men nøtten, om vi kan kalle den det, ligger i å klargjøre tekstenes forutsetninger og potensielle tolkninger i sitt eget miljø. Viktige elementer i den analysen er dels deres historiske og kulturelle forutsetninger, et område hvor det, som vi så, gjenstår mye arbeid når det gjelder persisk litteratur, dels tekstenes egne markører.

Noen ganger finner vi tydelige signaler som egentlig løser dette problemet for oss. Vi så det i Rudakis dikt i Cahâr Maqâle og, påfallende nok, vi fant det tydelig i diktene av Rumi, den kanskje mest kjente mystiske dikter av alle. Disse momentene gjorde det mulig for oss å se på disse diktene som retoriske i sin oppbygning og deres språklige virkemidler var tilpasset nettopp denne retoriske intensjonen. De utnyttet først og fremst metaforer som dels fungerte som skjønnehetsmidler egnet til å vekke de rette følelser, dels var egnet til å anskueliggjøre en ide fra flere kanter og på forskjellige måter, men hos Rumi så vi at også det normative elementet var sterkt til stede på en utvetydig måte; Rumi foreskriver handling¹.

Men andre ganger er det vanskeligere å se dette intensjonsaspektet i diktet selv og vi faller da tilbake, enten på den historiske rammen og det litterære miljøet, eller på en tolkning som oppstår løsrevet og bare imellom det tolkende subjekt og diktet, slik eksempelet med Vergil anskueliggjør. For Sa'dis vedkommende er dette tidvis et problem. La oss ta ghazal nr. 16 fra tidligere som eksempel. Dette diktet, om det er tillatt for argumentets skyld å karikere det litt, bærer i seg ene og alene klagesang over uoppfylt kjærlighet, den elskede er grusom, den elskende fortviler. Men enhver tolkning utover det teksten umiddelbart gir oss må suppleres med noe. Plasserer vi teksten i en kanskje underholdende stund ved hoffet, er det kanskje herskerens manglende oppmerksomhet Sa'di her på en munter måte gjør ham oppmerksom på. En slik tolkning åpner seg i og med en metonymisk overføring av relasjonen

¹ Selv Rumis Maṣnavi er utvetydig her selv om den rommer et vell av historier som åpenbart har selvstendig verdi, vi minnes første vers etter innledningen,
چند باشی بند سیم و بند زر بند بگسل باش آزاد ای پسر

mellom elsker og elsket til andre områder¹. En annen mulig tolkning er, for å bruke et språk fra kristen tradisjon, å innføre et skille mellom tekstens 'sensus litteralis' og 'sensus spiritualis', eller mer spissfindig, den bokstavelige, den allegoriske, den moralske og den anagogiske (altså mystiske) fortolkning. Den første inndelingen holder for vår bruk og om vi, som det ble gjort av kommentatoren av Sa'di i begynnelsen av forrige kapittel, antar at teksten har en intensjon om å uttrykke et emosjonelt stadie på hjertets vei mot den sanne kjærlighet til gud, så er en mulighet denne, for ta Kierkegaard til hjelp²:

Et reent Hjerte er ikke et i denne Forstand frit Hjerte, eller det er det, som her ikke kommer i Betragtning; thi et reent Hjerte er først og sidst et bundet Hjerte. Derfor er det ikke saa lysteligt at tale herom, som at tale om Frihedens livsalige Selvfølelse og Selvfølelsens livsaligste Lyst i Hengivelsens Dristighed. Et bundet Hjerte, ja et i dybeste Forstand bundet Hjerte, intet skib, naar det ligger for alle Ankere, er saaledes bundet, som det Hjerte maa være, der skal være reent-dette Hjerte maa nemlig være bundet til Gud.

Vi kan altså foreta den samme metonymiske overføringen av forholdet mellom elsker og elsket som tidligere og se Sa'dis dyrken av den elskede, den ene, som et uttrykk for et ønske om og lengsel etter hjertets bundethet til gud fordi den elskede sees på som en representasjon av guds skjønnhet, slik at skillet mellom de to egentlig løser seg opp, eller, som kommentatorens poeng nok var, det er øvelser som skal gjøre den elskende i stand til å elske gud på rett måte. Men det vi må være klar over, er at denne metafysiske fortolkningen ligger utenfor denne teksten selv, den uttrykker alene bare en kjærlighetens emosjon fra en elskers ståsted, teksten røper ingen intensjon overhodet.

En annen måte å løse dette fraværet av klare markører som røper tekstens intensjon, er å fortolke en del stilistiske særtrekk og virkemidler som et uttrykk for dette. Om dette skriver Schuon³:

¹ Se for eksempel Encyclopedia Iranica, Beloved, artikkel ved J.T.P. De Bruijn

² Søren Kierkegaard, Kjerlighedens Gjerninger, Gyldendal 1994, s. 145.

³ Frithjof Schuon, Sufism: Veil and Quintessence, World Wisdom 2006, s. 1

The Arab style favors synthetic and indirect figures of speech: ellipsis, synecdoche, and metonymy are common, as are metaphor, hyperbole, and tautology. The Semite tends to distinguish between an “essence” and a “form” and does not hesitate to sacrifice the homogeneity of the latter for the veracity of the former, so that in Semitic texts of a religious or poetic nature one must always perceive the intention behind the expression and not misconstrue it because of some formal incoherence; and it is not only the spiritual intention that must be discovered, but also the emotion that determines its outpouring and verbal concretization. Thus hyperbole often conveys an emotion provoked by a direct perception of the spiritual reality to be defined; what counts above all, however, is the use of hyperbole to indicate a precise though implicit relationship, a use that gives the proposition all its meaning and by this very fact compensates or abolishes any appearance of absurdity when it is taken literally.

Dette poenget har nære forbindelser med et aspekt som sprang ut av den tidligere analysen av Håfez, nemlig hans bruk av synecdoche. Det gir oss riktig nok ikke noe spesielt solid analytisk grunnlag, men det fanger inn et aspekt vi neppe kan neglisjere. Men vi må være oppmerksomme på at dette stiltrekket ikke nødvendigvis genererer en tolkning i mystisk retning, slik det nok har vært vanlig å fortolke det. Teknikken, som vi tidligere har vært inne på, er en som gjør det mulig for dikteren å si en ting og mene noe annet, men hva, det står i noe grad uløst¹ og vi faller igjen tilbake, enten på markører i diktet selv, eller på diktets litterære miljø, eller begge.

¹ Dette er hva Meisami og Williams kaller ”the creation of an unspoken field”. Se Meisami 2003 s. 52 og Williams 1980 s. 189. Williams diskuterer dette i forbindelse med en teknikk han kaller ”The objektive framework”. Det er en ganske kompleks analyse som ikke uten videre kan overføres til den persiske poesien, men den kan virke som et lovende utgangspunkt for et analytisk apparat som kan hjelpe til med å avgrense dette ”unspoken field”.

KONKLUSJON

Intensjon representerer på mange måter et viktig aspekt ved all skapende kunst. Vi forventer gjerne av kunsten at kunstneren vil noe med sitt verk. Samtidig er det lett å glemme at vårt forhold til mye av den kunst vi omgir oss med ikke er preget av et så strengt meningskrav. Vi er noen ganger tilfreds med å bli underholdt, vi nyter klangen av vakre toner og vakre stemmer og vårt forhold til kunsten varierer fra en emosjonell og følelsesladet tilnærming på den ene side til en analytisk og intellektuell på den andre.

Dette siste er et viktig poeng fordi vår tilnærming til eldre litteratur lett tenderer til en for analytisk tilnærming fordi vi ikke lenger har tilgang til den litterære og musikalske rammen. Det vi altså må ha i tankene i vår lesning er forholdet mellom begrepene intensjon og inspirasjon. Lewisohn argumenterer for en nær forbindelse mellom de to. Han skriver i sin analyse av begrepet *zouq*¹:

Poetic inspiration arises from creative intuition or *dhawq*, a term that literally means 'tasting', but which refers in Sufism to a faculty of heart-vision that can 'savour' truths beyond the physical senses, considered by Shabistari as the central factor in the Sufi theory of inspiration. The psychological detail of the great Ruzbihan Baqli's (d 606/1210) eloquent allegory of *dhawq*, whose theories, as Annemarie Schimmel notes "form the basis for our understanding of most Persian poetry", merit citation in this regard:

The first station experienced by lovers is the drinking
from ocean-like goblets of mystical illumination
(*tajalli*). As they contemplate the radiance of Divine
intimacy in their hearts, redolent with fragrant breezes

¹Ibid. s. 176.

wafted from the Invisible Realm, the wide plains of the divine Qualities' illumination is revealed to them. As the transconscious ground (asrar) of their Spirits inclines towards intimacy with God, they realize the purity of creative intuition (dhawq) and experience the radiance of contemplative vision.

It is this spiritual appreciation alone which allows one to recall the original sense of poetic metaphors, to rediscover the veridical meaning in physical imagery, to transcend the letter and understand the 'archetypal meaning'.

Og litt senere:

From these definitions, it appears that dhawq is the spiritual intuition without which the understanding of Sufi poetry is impossible. It is also the central concept in Shabistari's aesthetics of poetry and Lahiji's exegesis. In the term dhawq we encounter a theory of aesthetics in which the concept of artistic taste and appreciation is inseparably connected with the idea of drunkenness and the symbol of wine. Thus dhawq may be defined as a kind of wit within a spiritually intoxicated temperament, a concept much more psychologically sophisticated than mere creative intuition or artistic 'Taste'

Og videre:

The concept of dhawq as heart-savour, rather than intellectual taste (as the Persian dictionaries define it) is originally Peripatetic. "In Aristotelian psychology", writes James Hillmann, "the organ of aisthesis is the heart, passages from all sense organs run to it; there the soul is 'set on fire' This link between the heart and the organs of sense is not simple mechanical sensationalism; it is aesthetic. (...) This archetypal psychology

based on an aesthetic of the heart was picked up from Aristotle by Avicenna and then passed into Sufi theosophy. The heady ratiocinative bias of Western society, however, makes it very difficult for us to understand a concept so subtle and spiritual as heart-savour. In Hillmann's words:

We are bereft in our culture of an adequate psychology and philosophy of the heart, and therefore also of the imagination. Our hearts cannot apprehend that they are imaginatively thinking hearts, because we have so long been told that the mind thinks and the heart feels....If we would recover the imaginal, we must first recover its organ, the heart, and its kind of philosophy.

Problemet her er at kommentatorene tar en teori fra en kultur, sammenligner den med gjengse og allminnelige oppfatninger i en annen, og glemmer å spørre hvilken status den opprinnelig hadde. Det er ingen mangel på sofistikerte estetiske teorier i vestlig tradisjon og vi er neppe dårligere utrustet til å forstå enn andre, men vi må ta høyde for at disse tankene ikke er enerådende, de skaper inntrykk av en usedvanlig homogen holdning i sin tilnærming til skapende kunst¹.

Det er en estetisk teori hvis ramme av forståelse man enten befinner seg innenfor eller utenfor. Den unndrar seg kritikk fordi den påberoper seg å være utenfor en normal menneskelig erfaring. Nettopp dette gjør det mulig for den å trekke så mye inn i sin sfære og fortolkningshorisont. Så det spørsmålet som for oss presser seg på er således ikke hvorvidt den ovenstående teorien er et gyldig ståsted for fortolkning eller ikke, det er hvorvidt den er det eneste. Vi så tidligere at Rumi for eksempel eksplisitt uttrykker en arketypisk språkteori og vi så også hvordan en metafysisk teori for fortolkning kan appliseres på

¹ En side av studiet av persisk poesi som sjelden kommer til uttrykk er forekomstene av litteratur som satire. Vi finner for eksempel poesi som karikerer det monastiske livet og dens påstand om bare å beskue de vakre unge gutter. Dette er en litterær situasjon som minner mye om Boccaccios Decamerone og den bevitner eksistensen av en langt bredere litterær aktivitet enn det Lewisohn her er villig til å innrømme den. Se for eksempel Paul Sprachman, *Suppressed Persian*, Mazda Publishers 1995

tekster som ikke selv egentlig bærer i seg noen slike markører. Det som dermed kunne løse tråden opp, slik dette essayet tilstreber å gjøre, nemlig å vise at den persiske poesien, til tross for en felles dikterisk ramme allikevel oppviser en stor grad av indre variasjon, er å finne markører i tekstene som kan fortelle oss om eksistensen av en slik alternativ estetisk teori.

Den tråden tok utgangspunkt i den persiske tradisjonens forhold til diktekunsten og viste hvordan diktekunsten rettferdiggjøres i kraft av sin skjønnhet. Den viste videre hvordan skjønnhet finner forskjellige uttrykk i den persiske litteraturen, fra en jordnær og allmenn opplevelse av skjønnhetens vesen til en metafysisk fortolkning i en ny-platonsk tradisjon. Dernest fulgte den et skille, basert på hvordan diktere utnytter forskjellige språklige virkemidler, mellom retorisk og ikke-retorisk poesi. Av disse frembyr de to dikterne i den første gruppen egentlig ikke de store fortolkningsmessige problemene, Rumi fordi han gjør sin intensjon så tydelig og klar, Rudaki fordi han viser frem et så tydelig verdslig ethos, selv om det jo er store mangler i overleveringen av ham. Han skriver for eksempel¹:

ای آنکه غمگنی و سزاواری	وندر نهان سرشک همی باری
از بهر آن کجا ببرم نامش	ترسم ز سخت انده و دشواری
رفت آنکه رفت و آمد آنک آمد	بود آنکه بود خیره چه غم داری
هموار کرد خواهی گیتی را	گیتیست کی پذیرد همواری
مستی مکن که ننگرد او مستی	زاری مکن که نشنود او زاری
شو تا فیامت آید زاری کن	کی رفته را بزاری باز آری
آزار بیش زین گردون بینی	گر تو بهر بهانه بیزاری
گوی گماشتست بلایی او	بر هر که تو برو دل بگماری
ابری پدید نی و کسوفی نی	بگرفت ماه و گشت جهان تاری
فرمان کنی و یا نکنی ترسم	بر خویشتن ظفر ندهی باری
تا بشکنی سپاه غمان بر دل	آن به که می بیاری و بگساری
اندر بلای سخت پدید آید	فضل و بزرگمردی و سالاری

¹ Nafisi Ibid. s. 511. Det er noen tekstproblemer i utgaven: vers 8 leser ”yalâyi” for ’balâyi’ og ”to del bar u” for ’tô bar u del’. Vers 12 leser ”ârand” for ’ârad’ eller ’âjad’.

Å du som er trist og edel og gråter i det skjulte.
Hvordan kan jeg nevne ham? Ettersom jeg frykter (at
erindringen om ham bringer meg) tung sorg og besvær.
Det som har passert har passert og det som har kommet
har kommet, det som har vært har vært, hvorfor er du
full av sorg til ingen nytte? Du vil gjøre verden jevn og
blid?, det er verden, når bifaller den jevnhet? La jubel
og begeistring ligge, for verden ser ikke jubel og
begeistring, ikke klag, for verden hører ikke klaging.
Gå og klag inntil dommedag, når bringer du vel tilbake
det tapte med klaging? Du vil se mer trøbbel fra
himmelen om du ved hver anledning plager. Du sier,
verden har lagt en ulykke på enhver du binder hjertet
til. Ingen sky er synlig og det er ikke solformørkelse,
men månen er formørket og verden ble mørk. Jeg
frykter enten du befaler eller ei, kort sagt, du kan ikke
beseire døden. For at du skal kunne knuse den sørgende
hær i hjertet, er det bedre at du bringer vin og drikker
opp. Det er i store motganger at dyktighet, storhet og
lederskap viser seg.

Vi så tidligere på problemene forbundet med å finne en historisk ramme for
deler av den persiske poesien, men den dikteriske teknikken Rudaki her
benytter seg av, gir oss klare indikasjoner på en slik. For selv om diktet
henvender seg til en andreperson, så kan denne andrepersonen i de fleste
versene være en generell andreperson, men neppe i versene syv til ti¹. Det
Rudaki her gjør er å dikte i spenningsfeltet mellom det individuelle og det
allmene; på den ene side en hendelse, på den andre et verdslig manndomsideal
som spiller tilbake på den konkrete hendelsen.

Det er altså Sa'di og Håfez, som, vel og merke med essayets begrensning i
tankene, benytter seg av mindre retorisk pregede virkemidler enn Rumi og

¹ Diktet er sannsynligvis skrevet til en bestemt anledning.

Rudaki, som frembyr de største problemene og det er hos dem vi må begynne vår søken etter en slik alternativ estetikk.

En vanlig metafor i så måte er en som sammenligner deres diktning med et persisk teppe. Men problemet med en slik estetisk tilnærming er at den unnlater å ta inn over seg at diktningens medium er språket og språket er i sin natur bærer av mening, selv om den også kan være en fryd for øret slik mønstrene i et teppe er en fryd for øyet. Et annet problem er at den skaper en fortolkningshorisont som unngår å se deres innbyrdes forskjeller. Allikevel, det er en metafor som har noe for seg i den forstand at den gir diktekunsten status av et eget univers hvis meningsinnhold ikke nødvendigvis relaterer til verden på samme måte som en prosatekst. Slik sett, om vi kort vender tilbake til innledningen og lobåb-ol albåb, skiller deres diktekunst seg fra prosaen ikke bare ved at den er skjønnere, den representerer også noe kvalitativt annerledes som prosaen ikke kan uttrykke.

Jakten på en slik estetikk må funderes forskjellig for de to dikterne. For Sa'dis vedkommende er det vanskelig å finne ledetråder som direkte røper noe om hans estetiske tilnærming i hans ghazaler. Det gjør argumentet i noe grad svakere enn ønskelig. Men om vi stiller spørsmålet om hvorfor Sa'di benytter seg av et så stilisert og høyt utviklet poetisk språk, så er et rimelig svar at han nettopp ikke dikter med en intensjon om å formidle noe konsistent filosofisk system. Han dikter i en poetisk tradisjon hvis språk utvikler seg i takt med den kulturen den er en del av. Det er en utvikling av språket hos Ferdousi og Rudaki og Farroxi¹, fra et enklere og ledigere språk til en noen ganger nesten maniert stil, kanskje typisk for en hoffkultur som ikke lenger dyrket de enklere manndoms og krigeridealer som ble dyrket før og etter Ferdousi. Det er skjønnhetsdyrken og vi finner det eksplisitt formulert i innledningene til både Bustân² og Golestân:

تهیدست رفتن سوی دوستان
بر دوستان ارمغانی برند
سخنهای شیرینتر از قند هست

دریغ آمدم ز آنهمه بوستان
بدل گفتم از مصر قند آورند
مرا گر تهی بود از آن قند دست

¹ En stil som gjerne kalles sabz-e xorazân.

² Kolliyat-e sa'di. Bustân s. 193, Golestân s. 29

Jeg fikk meg ikke til å gå tomhendt til mine venner fra alle disse blomsterhaver. Jeg sa til mitt hjerte, fra Egypt bringer man sukker, til venner bringer man gaver. Om min hånd er tom for det sukkeret, har den ord som er søtere enn sukker.

Og i Golestån:

بامدادان که خاطر باز آمدن بر رأی نشستن غالب آمد دیدمش دامنی گل و ریحان
و سنبل و ضیمران فراهم آورده و رغبت شهر کرده گفتم گل بستان را چنانکه
دانی بقای و عهد گلستان را وفایی نباشد و حکما گفته اند هر چه نباید دلبستگی را
نشاید گفتا طریق چیست؟ گفتم برای نزهت ناظران و فسحت حاضران کتاب
گلستان توانم تصنیف کردن که باد خزان را بر ورق او دست تطاول نباشد و
گردش زمان عیش ربیعش را بطیش خریف مبدل نکند

Om morgenen, da tanken på å vende tilbake vant over ønsket om å bli, så jeg ham med en favn av roser og basilikum og hyacinth og mynte og besluttet på å vende tilbake til byen. Jeg sa, som du vet har blomsterhavens blomster ingen evighet og det som rosenhaven lover har ingen troskap og de kloke har sagt at det som ikke består er ikke verdig å binde sitt hjerte til. Han sa, hva er utveien? Jeg sa, for lesernes behag og de tilstedeværendes tilfredsstillelse, er jeg i stand til å komponere boken blomsterhaven på hvis blader høstens vind ikke kan heve sin tyranniske hånd og hvis vårlige sødme tidens gang ikke kan forandre til høst med sin gang.

Sa'dis intensjon med Bustån og Golestån kommer tydelig frem i disse passasjene og ser vi nøyere på disse verkene så ser vi også at de er ikke bærere av noe konsistent tankesystem, de finner sin grunn som skjønnhetsdyrken, dels som et ønske om å glede, dels som et behov for å skape noe som ikke er gjenstand for forgjengelighetens nødvendighet. De bærer i seg en estetikk som ligger nære Horats formulering av kunsten som 'dulce et utile', behagelig og nyttig, og selv om ytterligere studier av ghazalene er nødvendig for å etablere et klart bilde av deres estetikk, kan vi med rimelighet trekke en tentativ konklusjon og si at Sa'di også der dikter mer på grunnlag av skjønnhetsdyrken og vittighet, glede og nytte, enn på grunnlag av en intensjon om å formidle en entydig visjon, uten at det betyr at det ikke er noen etisk dimensjon ved diktningen.

Men hva gjelder Håfez, så har vi fordelen av å finne en del interne ledetråder på hans forhold til sin egen kunst. Han skriver for eksempel i Xānlāri nr. 438:

ندیدم خوشتر از شعر تو حافظ به قرآنی که اندر سینه داری

Jeg har ikke sett noe bedre enn dine dikt Håfez, med
koranen som du har i brystet.

Og i Xānlāri nr. 37:

حسد چه می بری ای سست نظم بر حافظ قبول خاطر و لطف سخن خدادادست

Hvorfor misunner du Håfez, du dårlige dikter, det som
gleder sinnet og elegant tale er gudegitt.

Og i Xānlāri nr. 427:

یکیست ترکی و تازی درین معامله حافظ حدیث عشق بیان کن بدان زبان که تو دانی

Tyrkisk og arabisk er ett og samme i denne sak Håfez,
syng ut kjærlighetens fortelling med den tunge som du
kjenner.

Og i Xānlāri nr. 97:

قدح مگیر چو حافظ مگر به ناله ی چنگ
که بسته اند بر ابریشم طرب دل شاد

Ta ikke til begeret slik som Håfez, foruten til harpens
melodi, for det glade hjerte har man bundet til gledens
strenger.

Om enn ikke utfyllende nok til å trekke noen endelige konklusjoner, burde vi kunne si at også Håfez funderer sin skapende virksomhet snarere i levd liv og skjønnhetsdyrken enn i en intensjon om å formidle en form for konsistent visjon. Det betyr ikke nødvendigvis at vi leser dikterens egne erfaringer inn i alt han skriver, men det betyr at diktekunsten, sang og musikk danner en vesentlig bestanddel i ideen om et godt liv. Allikevel, det er ingen tvil om at Håfez både gir mer av seg selv og gir uttrykk for meninger på en annen måte, enn hva for eksempel Sa'di gjør. Han skriver i Xānlāri nr 47:

حافظ منشین بی می و معشوقه زمانی
کایام گل و یاسمان و عید صیام است

Håfez, sitt ikke ned for lenge uten vin og elsket, for det
er rosens og yasminens og fastefestens dager.

Og i Xānlāri nr 303 skriver han:

هر که این عشرت نخواهد خوشدلی بر وی تباه

وانكه اين مجلس نجويد زندگى بر وى حرام

Måtte all glede være ødelagt for enhver som ikke vil ha
denne fornøyelsen og måtte den som ikke søker dette
selskapet bli berøvet livet.

Men i Xānlāri nr 452 finner vi en helt annen stemning:

حافظ مدار اميد فرج زين مدار كون
دارد هزار عيب و ندارد تفضلى

Hāfez, ha ingen håp om glede fra denne verdens dreien, den har
tusen feil og den har ingen vennlighet.

Det er et stemningsmenneske som avtegner seg bak disse versene og det bilde de avtegner gjør det mulig for oss å trekke noen felles konklusjoner. Sa'di og Hāfez funderer sin estetikk på en annen måte enn den Lewisohn beskriver som fundamental for vår forståelse av persisk poesi. Begrepene intensjon og inspirasjon er ikke nødvendigvis så nøye knyttet sammen og vi må åpne opp for en forståelse som tar inn over seg den persiske poesiens anvendelse av kjærlighetsmotivet og skjønnhetsmotivet på en rekke forskjellige måter. Kjærlighetsmotivet og kjærlighetens språk låner seg ut til et stort spekter av anvendelse, noen ganger bundet opp av en klar intensjon, andre ganger ikke. Analysen viser fire diktere som til tross for en felles poetisk ramme behandler kjærlighets og skjønnhetsmotivet på hver sin måte og i sitt eget språk. Rumi og Rudaki representerer denne poetiske rammens ytterkanter, den første på grunnlag av sin tydelige mystisk-religiøse intensjon, den andre ved sin verdslige forankring, en verdslighet som selvfølgelig må sees på i lys av sin egen tid. Det er i spenningsfeltet mellom disse ytterkantene at Sa'di og Hāfez dikter sine dikt. De skiller seg fra Rumi og Rudakis retoriske

ståsted og har det til felles at de i ghazaldiktningen dikter mer på grunnlag av en dyrken av litteratur, kjærlighet og skjønnhet som selvstendig verdi. Og om vi skal fange disse fire dikternes forhold til kjærligheten som dikterisk motiv i få ord, deres dikteriske grunnstemning, så vil jeg si at det er bevisstheten om at all menneskelig erfaring er gjenstand for naturens lov om vekst og fall, vår og høst. Men der Rudakis forhold til denne almenmenneskelige erfaring, slik det så tydelig kommer frem i hans berømte qaside¹, er lekent og nyter gleden over det livet byr frem fra dag til dag, der veksler Sa'dis stemme mellom klagestemt over savn og ensomhetens erfaring og en vittighet som gjør det nesten umulig å plassere ham noe sted. Der Hafez undrer seg over verden, lever med i dens gleder og luner og søker åndelig verdi i jordisk kjærlighet, der finner Rumi i gud et stabilt og uforanderlig objekt for sin egen og gjør således også den uforanderlig, Rumi kan tillate seg å være begeistret, fordi verden ikke lenger representerer noe metafysisk problem.

INNHALDFORTEGNELSE

- S. 2. Innledning
- S. 7. Skjønnhet
- S. 11. Form
- S. 22. Språk og virkemidler
- S. 31. Rumi og den guddommelige retorikk
- S. 40. Fra retorikk til klagesang
- S. 52. Det sagte i det usagte
- S. 62. Noen tolkningsproblemer
- S. 74. Konklusjon

1

مرا بسود و فرو ریخت هر چه دندان بود

